



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES

“El 2001, en nuestra tinta. Cavilaciones encontradas sobre arte, estética y política en torno al repertorio de protesta por el asesinato de Pocho Lepratti y su trama con dos estéticas-en-la-calle”

Maestranda: Lic. Marilé Di Filippo

Directora: Dra. Sandra Valdettaro

Rosario, febrero de 2014

*A mis viejos por la vida
A Juan Manuel por este existir juntos
A mis amigos por su inagotable afecto
A Varón, Ñuka, Alejandra, Érica, Vanesa, Emilio, el Mono, Valeria, Laura, Ezequiel, Carlos, Pablo, el Flaco,
Anahí, Mabel, Andrea y a todos con quienes compartimos conversaciones y encuentros por lo que ahora nos
une y por haber quebrado, más de una vez, la intención de mi mano
Al Bodegón Cultural Casa de Pocho por su andar en la lucha
Al Club de Investigaciones Urbanas por nuestra política y su vivencia
A Sandra por su generosidad y su energía
A toda la troupe de la Maestría en Estudios Culturales –compañeros, docentes, amigos- por la hermosa y
conmovedora experiencia de aprendizaje que transitamos
A todas las voces que aquí aparecen por haber compuesto juntos este texto*

*“La visión es siempre una cuestión del ‘poder de ver’ y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas
visualizadoras (...)”
“¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos?”.*

Donna Haraway

*“¿Cómo hacer para no temblar? Literalmente o como figura(...). No podemos no temblar en el momento de
pensar, de escribir y, sobre todo, de tomar la palabra, en particular cuando a falta de fuerza y de tiempo, lo
hacemos de manera más o menos improvisada; y sobre todo cuando se trata de interrogarse, como a menudo
estuve tentado a hacerlo en el pasado, explícitamente, literalmente, y de manera sistemática, sobre el sentido,
los sentidos, los diferentes sentidos, a veces heterogéneos, así como sobre la esencia del temblor, sobre lo que
quiere decir temblar. Acabo de decir ‘¿cómo no temblar?’ y después ‘no podemos no temblar’. Preciso: parece
que fuera preciso temblar”.*

Jacques Derrida

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| RESUMEN..... | 5 |
| ABSTRACT..... | 5 |
| INTRODUCCIÓN | |
| Líneas anticipatorias, ansiosas..... | 6 |
| Cartografía de una encrucijada abismal. Algunas in-flexiones metodológicas (con pretensiones) sublevadas..... | 14 |
| I.ARTE, ESTÉTICA Y POLÍTICA. ALGUNAS ANOTACIONES RANCIERIANAS..... | 31 |
| II.LA ACCIÓN COLECTIVA. LA PROTESTA Y SUS REPERTORIOS..... | 46 |
| III.CULTURA Y ARTE CON SABOR A PUEBLO | |
| Breves disquisiciones sobre la idea de cultura..... | 54 |
| Idearios de lo popular..... | 60 |
| IV.LA CRISIS DEL 2001. TEXTURA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD ESTÉTICA Y POLÍTICA..... | 72 |
| V.LA ROSARIO ACTIVISTA. LA TRAZA DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO EN LA COMPOSICIÓN DE LA PRIMERA ESTÉTICA-EN-LA-CALLE..... | |
| 81 | |
| Los colectivos: composiciones y motivaciones iniciales (declaradas)..... | 83 |
| Un inventario de los ropajes de las calles rosarinas. Paneo fugaz e incompleto de intervenciones..... | 89 |
| Una mirada a trasluz de las políticas de esta estética-en-la-calle..... | 104 |
| De cuando la calle no fue más la escena. El repliegue..... | 116 |
| VI.DEL REPERTORIO. TOMA I | |
| La tierra de Ludueña. Una hoguera promiscua..... | 120 |
| La imprenta popular. Una lectura de las intervenciones visuales urbanas con motivo de la lucha por el asesinato de Pocho Lepratti..... | 125 |
| Los cuerpos con hormigas. Crónicas de una intervención performática..... | 142 |

VII.EL PUEBLO EN FIESTA: EL CARNAVAL Y EL MOVIMIENTO MURGUERO. LA OTRA ESTÉTICA-EN-LA-CALLE

| | |
|---|-----|
| Los carnavales: su historia, su insistencia..... | 154 |
| Las convidadas de siempre. El movimiento murguero, rosarino de pura cepa..... | 173 |

VIII.DEL REPERTORIO. TOMA II

| | |
|---|-----|
| El Carnaval-cumple de Pocho. Sus singularidades y desafíos..... | 184 |
|---|-----|

IX.CONSIDERACIONES FINALES.....208

X.BIBLIOGRAFÍA.....230

XI.ANEXOS

| | |
|------------------------------------|-----|
| Nómina de entrevistas..... | 248 |
| Nómina de documentos..... | 250 |
| Desgrabaciones de entrevistas..... | 253 |

Resumen

En la presente investigación nos adentramos en las vinculaciones entre arte, estética y política desplegadas en la ciudad de Rosario en la denominada “crisis del 2001”, a partir de estudiar el repertorio de protesta surgido con motivo del asesinato del militante social Pocho Lepratti y llevado a cabo por los jóvenes de Barrio Ludueña pertenecientes a la agrupación *La Vagancia* y luego al movimiento social *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, durante el período 2001-2005. Puntualmente, analizamos las prácticas estético-artísticas visuales desarrolladas -como las pintadas, los murales y la intervención urbana de renombramiento de la calle Presidente Roca- así como las de naturaleza performática, tales como “El Hormigazo”. Asimismo, nos ocupamos de la experiencia expresiva artístico-cultural constituida por el Carnaval-cumple de Pocho.

Sostenemos que las mismas se entramaron en dos estéticas-en-la-calle que se desarrollaron en la ciudad en ese período y a las que también nos dedicamos. La primera de ellas la trazamos, principalmente, a través del accionar de los colectivos de activismo artístico locales, en tres de los cuáles ahondamos: *Arte en la Kalle*, *Trasmargen* y *Pobres Diablos*. La segunda, la delineamos, sobre todo, a partir del resurgimiento de los carnavales en la ciudad y por la formación del movimiento murguero.

Abstract

In this research we enter into the links between art, aesthetic and politics developed in Rosario's city in the called “crisis of 2001”, through studying the repertoire of protests emerged due to the murder of the social activist Pocho Lepratti. This repertoire was done for the young people of the Ludueña Neighborhood, belonging to the group *La Vangancia* and, then, the social movement called *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, in the period 2001-2005. Specifically, we analyze the visual aesthetic-artistic practices, such as graffiti, murals and the urban intervention of renaming Presidente Roca St., and performance practices, such as “El Hormigazo”. Furthermore, we bother about the cultural-artistic expressive experience consisting of the Carnaval-cumple de Pocho.

We argue that these practices and experiences make up a weave with two aesthetic-in-the-street that developed in that period in Rosario, to which we also dedicate. We devise the first one, meanly, through the actions of local artistic activism groups, in three of which we delve: *Arte en la Kalle*, *Trasmargen* and *Pobres Diablos*. We outline the second, especially, from the resurgence of the carnival in the city and the formation of murga movement.

INTRODUCCIÓN

Líneas anticipatorias, ansiosas

“Lo mismo que el artesano puede decidir que tiene el tiempo que no tiene, el investigador puede decidir traspasar las fronteras que separan la filosofía, la historia, la sociología, la ciencia política, etc. Puede decidir que tiene competencias científicas que no tiene, que puede traspasar esas fronteras porque no existen. Pero también, esas fronteras no existen a condición de que él se declare capaz de verificar su inexistencia, de verificar su competencia a viajar sin pasaporte en su territorio para ejercer el pensamiento que es el privilegio de cualquiera”.

Jacques Rancière

2001. ¿Por qué re-visitarlo?, ¿por qué pensarlo nuevamente?, ¿por qué volver a aquel diciembre negro cuando han corrido, sobre él, ríos de tinta?, ¿por qué repensar el proceso en parte visibilizado y en parte disparado por dicho acontecimiento?, ¿en qué sentido(s) hacerlo?, ¿por qué el 2001 aquí... en esta ciudad, en este texto?

¿Qué orden de posibilidad alberga el ejercicio de dar a estas preguntas algunas respuestas? Sobre la convicción de que “hay un aspecto transferencial en la elección del tema de investigación del que no podemos dar cuenta” (Figari 2011: 5), es decir, en la certeza de que la decisión se funda también en un orden de fuerzas brutales, no individuales, compartidas que cimentan una elección -siempre- mutua, ensayaremos un precario inventario de algunas motivaciones, razones, impulsos sobre los que sí podemos pasar revista.

La primera. Es una sentencia repetida casi hasta el hartazgo la que reza que toda discursividad de este tipo implica necesariamente una posición y una praxis política, ergo, que obedece a razones de esta naturaleza. Bhabha y Said, entre otros, sostienen que todo conocimiento es necesariamente político -de modo más o menos explícito- y que:

el “(...) consenso general y liberal que sostiene que el conocimiento ‘verdadero’ es fundamentalmente no político (y que, a la inversa, el conocimiento abiertamente político no es verdadero), no hace más que ocultar las condiciones políticas oscuras y muy bien organizadas que rigen la producción de cualquier conocimiento” (Said 1990: 29).

Más aún, aseveran que la escritura posee un potencial ineludible en la constitución de subjetividades políticas y en la praxis política misma. Bhabha afirma que es cuestión de negociar. Sostiene: “el advenimiento de la teoría se vuelve una negociación de instancias contradictorias y antagónicas que abren sitios y objetivos híbridos de lucha, y destruyen esas polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos, y entre la teoría y la razón práctico-política” (Bhabha 2002: 46).

Así, de modos más o menos explícitos, la investigación, la escritura y la producción de conocimiento, en general, portan una politicidad ineludible, independientemente de que tal carácter sea o no reconocido. Respecto a los que abiertamente lo admitimos, una

advertencia resulta pertinente en este punto y tiene que ver con la productividad de distinguir entre la militancia de investigación y la producción de una línea política, entre el militante político que funda su intervención en determinados conjuntos de certezas y el militante investigador que parte de preguntas críticas respecto a dichas certezas, conllevando en ese gesto otra forma de compromiso (Cfr. con MTD Solano y Colectivo Situaciones 2002). Es este otro compromiso, que reniega del utilitarismo, de la objetualización, que apuesta a la experiencia misma y a una afinidad sin exterioridad, el que pretendimos encarnar.

Asimismo, este sinceramiento político es también un reconocimiento situacional, un anclaje en el aquí y ahora, en el contexto cultural y social de quien emprende el análisis. Como sostiene Said: "(...) ninguna obra humanística puede permanecer ajena a las implicaciones que su autor tiene en tanto que sujeto humano, determinado por sus propias circunstancias (...)" (Said 1990: 30/31). De este modo, y en palabras de Gramsci,

"el punto de partida de cualquier elaboración crítica es la toma de conciencia de lo que uno realmente es; es decir, la premisa 'conócete a ti mismo' en tanto que producto de un proceso histórico concreto que ha dejado en ti infinidad de huellas sin, a la vez, dejar un inventario de ellas (...)" (Ibídem: 46/47).

No plasmaremos aquí la recopilación de ese inventario, no es lugar para ello. Además, como todos los de su estilo, es un archivo extenso e inmenso debido a que la situación de investigación, es decir esa miríada de relaciones en las que somos ya sujetos al emprender un trabajo de este tipo y que nos atraviesan y lo atraviesan carnalmente, lo hacen previamente a que nos dediquemos a investigar. Es decir, esta investigación, que no se reduce a este documento, está siendo desde mucho tiempo antes a aquella presumida, y engañosa, largada que supone la formulación de un proyecto. Una encarnadura de larga data, un siendo que transcurre, que es tránsito intenso, devenir, que tampoco reconocerá fin en el momento en que acabe la impresión de estas páginas.

En este sentido, la primera motivación (política) amarrada a nuestro contexto, tiene que ver con que compartimos la convicción de que "lejos de haberse retraído o interrumpido, el proceso abierto entonces (en el 2001) subyace como dilema en los rasgos de la Argentina actual" (Cfr. con Colectivo Situaciones 2007). Que subyazca como dilema no supone mera continuidad sino la permanencia de una serie de preguntas, conflictos, disyuntivas, contradicciones de las que debemos hacernos cargo para pensar un presente notablemente diferente. De este modo, lo que aquí planteamos como primera inspiración es una fidelidad compleja con el acontecimiento que supuso la crisis del 2001, una fidelidad pensada en los términos de una memoria política (Ibídem), que no se aferra ciegamente al pasado, que niega toda pretensión de repetición, calco o copia, que trata de desconocer la nostalgia que ata todo intento al que le antecedió y que puede descoser los hilos que impiden que las formas gestadas sean transformadas en nuevas posibilidades que renieguen de aquellas,

que las desconozcan en parte, que puedan convertirlas en lo que gusten en función de nuevas y prometedoras proposiciones políticas. Una fidelidad, entonces, que en este caso tiene más de traición que de obediencia ya que consideramos que estamos ante un contexto plenamente diferente y plagado de nuevos desafíos, cara a cara con un nuevo conflicto social de coordenadas desconocidas, que obliga a revisitar aquella gesta para saber hacer vivir a la vez que dejar morir.

Ahora bien, ¿por qué intentar dilucidar (parte) de las articulaciones entre arte, estética y política que se produjeron en ese momento?

Decíamos, han corrido ríos de tinta. No obstante, no lo han hecho aquí, por estos lares. La especificidad de la experiencia rosarina no ha sido suficientemente revisada, pensada, comprendida en lo que atañe a su despliegue estético-político y político-estético. Así, una ausencia escrituraria (en)cubrió el gran torrente creativo al que las calles de la ciudad dieron cita y sitio.

Esta segunda razón, entroncada con la primera, hace que el gesto de conocimiento pretenda exceder la mera vocación investigativa, muy presente en las intenciones de tinte plenamente académico, de encontrar el hoyo, el hueco, en donde “el saber legitimado” aún no se ha entrometido. En este sentido, si bien la carencia de discusiones situadas en la ciudad respecto del entramado estético-artístico que se derramó en dicho momento, nos impulsó a indagar y repensar lo que ocurrió en Rosario en aras de re-elaborar esas suntuosas experiencias colectivas que arrojó ese gran laboratorio estético y político, esta motivación adquirió su forma desde la convicción política que antes anunciamos. De este modo, un poco a contracorriente de la fugacidad de esas experiencias, la puesta tiene que ver con re-construir y analizar esos “saberes de lucha” que la contingencia alumbró y diseminó, volviendo más tangibles esas experiencias y así poder re-aprender de lo hecho para ver, luego, en una apuesta que sobrepasa con creces lo que brindan estas líneas, las posibles re-generaciones de esas herramientas pero, sobre todo, la necesidad de su re-invencción ante su decidida a-contemporaneidad en los tiempos que corren. El arte en la calle tuvo un papel central en estas luchas, empero, ahora -y luego de un cómodo repliegue- lo aguardan nuevos desafíos.

El 2001 rosarino ofreció un aluvión de imágenes, cuerpos, colores, sonidos, voces. Diferentes expresiones artísticas (visuales, performáticas, musicales, etc.) se hicieron sentir en esa Rosario que lucía con triste gala el mote de la “comegatos”. Al mismo tiempo, la variedad de expresiones artísticas se combinó con la multiplicidad de hacedores. No sólo artistas individuales o funcionando colectivamente, pero legitimados como tales, empuñaron estas acciones, sino también una amplia gama de sujetos –contenidos o no por estructuras organizativas, muchas de las cuales implosionaron en ese contexto-.

Y es aquí, donde una tercera motivación de este reto se nos impone, una razón que anida en la doble miscelánea de nuestra mirada, alojada en nuestro objetivo general. El mismo consiste en: comprender las articulaciones entre arte, estética y política desplegadas y visibilizadas en Rosario a través de la denominada crisis económica, social, política, y cultural del 2001, a partir de analizar las prácticas y expresiones estético-artísticas populares que compusieron el repertorio de protesta gestado y desplegado, principalmente, por jóvenes de Barrio Ludueña entre los años 2001-2005 en la ciudad de Rosario con motivo del pedido de justicia por el asesinato del militante social Pocho Lepratti, enmarcadas en un amplio contexto de aceleración y proliferación de nuevas formas de imaginación estético-política y político-estética.

Dicho estudio, plantea una primera imprudencia al interior del discurso estético en la medida en que el multifacético campo que se aborda supone el recorrido por diferentes expresiones del arte que van desde la plástica hasta la performance, desde pintadas políticas hasta la murga y el carnaval. Ninguno de estos senderos gozará entonces de una lectura técnicamente especializada sino que será la reflexión transversal sobre ese entramado política y estéticamente convulsivo lo que se privilegiará. De este modo, no se encontrará aquí una mirada desde el lente fino de un reducto particular de la disciplina estética sino más bien se hallará un discurso nutrido por la junción entre las armas de la filosofía política y los estudios culturales, esperando que sean licenciadas las correspondientes insolencias del caso.

Por otra parte, como decíamos, no pretendemos analizar este repertorio solamente en espejo con la protesta que le dio origen sino, por momentos, en interacción con las formas de imaginación estético-política y político-estética que se desplegaron en las calles rosarinas en dicho espacio-tiempo y que a nuestro entender, como veremos, pueden ser aprehendidas en términos de la conformación de dos estéticas-en-la-calle en las que el repertorio estudiado se entramó. De este modo, la otra miscelánea de la que hablábamos estará delineada por un des-centramiento en la consideración del quiénes. Es decir, el estudio no se delimitará a seguir exclusivamente a determinado sujeto individual o colectivo. Si bien el núcleo de trabajo estará puesto en las acciones de los jóvenes de Barrio Ludueña reunidos primero en la agrupación *La Vagancia*, y luego en el *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, estos trayectos se cruzarán con otros que delinearon artistas individuales, colectivos de artistas, murgueros y organizadores de fiestas populares. Por consiguiente, a diferencia de los estudios, escasos por su parte, que se abocan a analizar los recursos expresivos de los repertorios de protesta que llevan adelante determinados sujetos colectivos o a aquellos, más habituales, que se abocan a estudiar las prácticas de determinados artistas individuales o colectivos, aquí intentaremos también pensar, aunque con un eje marcado en el repertorio,

las interacciones, los flujos, las resonancias entre ellos. Mezcla de voces, de entonaciones, de timbres que, aunque dotadas de diferente centralidad, habitarán estas páginas.

Por otra parte, respecto de los primeros estudios mencionados, una disidencia central radica en pensar en la politicidad del arte más allá de la funcionalidad directa que éste tenga (como recurso) para la situación de protesta -cuestión a la que atenderemos pero a la que no nos limitaremos-. En torno a los segundos, la principal distancia estriba en que es habitual que consideren que la mayor potencialidad de las articulaciones entre arte y política se encarna en el accionar de artistas individuales o colectivos, reconocidos en diferentes circuitos de legitimidad como tales aunque a veces habiten posiciones sumamente periféricas al interior de ellos. Aquí, por el contrario, el eje -aunque descentrado- de análisis estará en las prácticas estético-artísticas populares de protesta desarrolladas por los sectores populares aunque sin la reducción antes indicada. Ello en la medida en que creemos que son pocas las reflexiones sobre el papel político que, en términos generales, el arte de los sectores populares desempeñó en ese momento en el país, menos aún en la ciudad. Éstas son algunas particularidades de la mirada, entre otras, que luego se evidenciarán a medida que avancen estas líneas.

En otro orden de cosas, como bien sabemos, el nombre de Claudio Pocho Lepratti ha invadido toda referencia al 2001 rosarino, se ha convertido en símbolo de las víctimas fatales de dicha insurrección popular. Su nombre se ha extendido a lo largo y lo ancho del país y se ha multiplicado de diferentes modos, trasvasando incluso las fronteras nacionales. Entonces, ¿por qué seguir pensando lo sucedido luego de su muerte?, ¿por qué volver a Pocho Lepratti si sobre él también parecen haber fluido ríos de tinta?

Además de las ya enunciadas razones políticas, sobre las que aquí podríamos volver, nuestro ímpetu también estriba en que no creemos que las reflexiones sobre el tema hayan abordado suficientemente y en profundidad los filamentos de las articulaciones entre arte, estética y política que se trazan en esa experiencia y, por lo demás, que rebasan sentidamente al repertorio de protesta que este asesinato generó. Tampoco se ha advertido que la composición e instalación de este referente de la lucha popular mucho tuvo que ver, precisamente, con el papel del arte. Menos aún se han pensado los modos en que éste se entró en el denso tejido estético y político motorizado a partir del 2001.

Así, bajo estas consideraciones, como objetivos específicos, nos proponemos:

- ✓ Reconstruir y analizar las prácticas estético-artísticas populares visuales y performático-visuales urbanas desarrolladas dentro del repertorio de protesta mencionado entre los años 2001-2005.
- ✓ Indagar en torno al activismo artístico rosarino, a fin de comprender parte del entramado estético-artístico inmediatamente anterior a la crisis del 2001, así como las nuevas emergencias que en este sentido la crisis desató, a partir de analizar su

composición, principales motivaciones y concepciones así como determinadas intervenciones de protesta realizadas por tres colectivos, a saber: *Arte en la Kalle*, *Trasmargen* y *Pobres Diablos*.

- ✓ Repensar la existencia de posibles itinerarios (cooperaciones, influencias, legados) entre las acciones del activismo artístico y de algunos otros artistas individuales y las prácticas estético-artísticas populares visuales y performático-visuales que compusieron el repertorio gestado debido al asesinato de Pocho Lepratti, no sólo contemplando las vinculaciones manifiestas sino también las resonancias menos explícitas entre ellos.
- ✓ Analizar la experiencia expresiva artístico-cultural del Carnaval-cumple de Pocho desarrollado en Barrio Ludueña atendiendo a su lugar en el repertorio mencionado.
- ✓ Contextualizar su surgimiento en una trama más general de renacimiento local del carnaval y del movimiento murguero que ocurre en esos años, advirtiendo las particularidades que vinculan o distancian esta experiencia de otras emergidas en la ciudad.
- ✓ Indagar los modos en que dicha fiesta popular excede su función en el repertorio de protesta, analizando especialmente la gestación tensionada de experiencias-ensayos políticos (y, en algunos casos, militantes) y experiencias-ensayos de vida, abrevando especialmente en su dimensión corporal y afectiva.
- ✓ Reflexionar en torno a las políticas de la estética propiciadas por ambas estéticas-en-la-calle así como las propias de las prácticas y experiencias del repertorio, contemplando en ello los vectores de subjetividad política generados.

Las hipótesis de trabajo son las siguientes:

- ✓ La llamada crisis del 2001 supuso, en Rosario, la proliferación de nuevas formas de imaginación estético-política y político-estética, a la par que visibilizó otras que se gestaron en la ciudad desde mediados de la década anterior y, de las que, en parte aunque no totalmente, son continuidad las nuevas.
- ✓ Los repertorios de protesta de los sectores populares rosarinos organizados habrían experimentado en la crisis de 2001, y particularmente debido al asesinato de Pocho Lepratti, un viraje decisivo que acentuó y dinamizó la recurrencia a prácticas y expresiones estético-artísticas como elementos centrales de su desarrollo y efectividad.
- ✓ Dicho repertorio de protesta se habría entramado en dos estéticas-en-la-calle, conexas pero pasibles de ser diferenciadas, en las que se habrían condensado, fundamentalmente, aunque no exclusivamente, las emergencias del gran laboratorio de experimentación político-estético que constituyó la crisis del 2001 en la ciudad, a saber: una estética visual y performática, delineada principalmente por el activismo

artístico rosarino y en la que se inscribieron –no sin tensiones- las intervenciones visuales y performáticas debidas al asesinato de Pocho Lepratti, y otra estética festiva, emergida a partir del renacimiento carnavalero y murguero de la ciudad en la que el Carnaval-cumple de Pocho ocupó un lugar estelar.

- ✓ Estas estéticas-en-la-calle generaron políticas de la estética diferenciadas así como también lo habrían hecho las prácticas y experiencias del repertorio.
- ✓ Las prácticas visuales y performático-visuales que compusieron el repertorio permitieron una inédita visibilización y viralización a lo largo de toda la trama urbana de un reclamo de los sectores populares que inauguró una forma de apropiación del espacio público no habitual por parte de éstos.
- ✓ El Carnaval-cumple de Pocho se habría constituido en una experiencia expresiva artístico-cultural que -debido a su surgimiento como parte del repertorio de protesta, al que excedió con creces, y a los desafíos políticos que alberga- desquicia los sentidos que comúnmente se le atribuyen a las fiestas carnestolendas.
- ✓ La eficacia política del arte del repertorio de protesta analizado no habría consistido en la satisfacción de la demanda de justicia legal por el asesinato sino en la creación de vectores de subjetivación colectivos que permitieron contrarrestar, en parte y durante los primeros años, la desarticulación política que la crisis y el asesinato de Lepratti, específicamente, produjeron en las organizaciones de los sectores populares del Barrio Ludueña en la medida en que dieron lugar a intensas experiencias-ensayos políticas y experiencias-ensayos de vida profundamente afectivas. Ello habría coadyuvado, incluso, al pasaje desde una concepción y praxis arraigada en el pedido de justicia legal hacia un proceso de construcción de la justicia social y política.
- ✓ Este proceso habría oficiado como el pivote hacia dos dinámicas que se apreciaron con claridad desde mediados de la década del 2000 y podríamos arriesgar que, con sus consabidas transformaciones, se observan hasta la actualidad: una es la apropiación más generalizada y la gestación continua de estas prácticas estético-artísticas por parte de los propios militantes de diferentes organizaciones socio-políticas, lo que contribuyó a oxigenar y a re-crear los modos de protesta posibilitando otras formas de visibilidad y decibilidad imprescindibles ante el agotamiento de los repertorios clásicos de la acción colectiva en conjunción con el repliegue del activismo artístico. La otra es la multiplicación de la actividad carnavalera y murguera, característica que en los últimos tiempos se convirtió en un sello distintivo de las protestas en la ciudad y que vislumbra nuevas formas de despliegue de la relación entre arte, estética y política.

Aclaración de manual, pero obligada, de por medio. Las prácticas y experiencias que analizaremos como parte del repertorio son sólo algunas de aquellas que lo compusieron, del mismo modo que las que escogimos como determinantes en la composición de las dos estéticas-en-la-calle. Del repertorio creemos necesario remarcar sobre todo una de las vertientes que nos quedó fuera de nuestro alcance, a saber: el amplio magma musical, al que sólo tocaremos tangencialmente a través de las referencias a la murga del barrio. Una multiplicidad de composiciones fue creada como modo de denunciar lo acaecido con Lepratti. Cantautores del barrio, de la ciudad, y de otras latitudes entonaron diferentes canciones que atravesaron también variados géneros musicales sobre todo de raíz folklórica, rockera o cumbiera. Estas composiciones funcionaron de diferentes modos en el repertorio pero creemos que su abordaje requeriría un estudio complejo tanto de su textualidad y sonoridad como del ejercicio de las mismas como experiencia social que excede nuestras actuales posibilidades. Ello también nos conduciría a una re-construcción de los cánticos que acompañaron las protestas, los cuales más improvisados y menos complejos, han sido gestados colectivamente al igual que las otras prácticas que sí trabajamos. Esta misma iniquidad se refleja en los modos en que atendemos a unas u otras prácticas de las que sí decidimos incluir, las cuales, como veremos en el apartado metodológico, serán tocadas en la lógica de un contrapunteo que no pretende sostener ecuanimidad en el tratamiento de las diferentes intervenciones sino una decidida arbitrariedad funcional a los intereses que hemos compuesto y, sobre todo, a nuestras posibilidades.

De este modo, ello nos da pie para, en términos generales, reconocer la finitud, la limitación, la parcialidad de todo estudio de este tipo. Como afirma Geertz:

“el análisis cultural es intrínsecamente incompleto. Y, lo que es peor, cuanto más profundamente se lo realiza menos completo es. (...) Uno puede escapar a esta situación de varias maneras: convirtiendo la cultura en folklore y colectándolo, convirtiéndola en rasgos y contándolos, convirtiéndola en instituciones y clasificándolas, o reduciéndola a estructuras y jugando con ellas. Pero éstas son escapatorias” (Geertz 2003: 39).

Así, todo análisis de este tipo tendrá que reconocer el exceso, la imposibilidad, convivir con la angustia que sintomatiza la libertad de ese “objeto” (que ya no es objeto sino un sujeto que agencia), que anuncia su capacidad de esfumarse, transformarse, disolverse, escaparse, hacerse bruma y pronto tempestad.

Como toda selección, entonces, como todo camino, que es uno y no otro, ésta es una opción limitada, finita y, por ello mismo, excluyente sin que dicha exclusión suponga necesariamente la impertinencia de aquello que ha rebasado sus límites. Así, este envite será una apuesta sin pretensiones totalizantes, una narración, un análisis, una puesta en

discusión pero también una apertura a nuevas búsquedas, una chispa para revivir el fuego de las interrogaciones que queman, que urgen, que pugnan e impulsan.

Cartografía de una encrucijada abismal. Algunas in-flexiones metodológicas (con pretensiones) sublevadas

“(…) El relato popular representa un ritmo puro, no mutilado por la escritura. El movimiento importa más que sus huellas, y no precisa de éstas para perpetuarse”

Adolfo Colombres

“Entre la pisada, la huella y el pie, siempre está el riesgo de terminar hablando del zapato”

Daniel Camels

“(…) También debe esclarecerse nuestra mirada analítica: la huella la dejó un zapato; pero dentro del zapato había un pie. Y hay pisadas que se hacen estando descalzos”

María Graciela Rodríguez

La metodología fue y es una pregunta que no deja de inquietarnos, aún aquí en el momento en que se vuelve necesario hacer una mirada retrospectiva, indudablemente performática, que retome lo propuesto, lo hecho, lo no hecho, para traducirlo –traicionarlo- en las líneas que compondrán este apartado. Preguntas, someras respuestas que nos enfrentan con la violencia de la pluma, de esa aparente pluma suave que tanto sabe de alianzas, de poderes, de dominio, de escondites. Interrogantes que surgen, entonces, de la convicción de querer acabar con la templanza platónica, con la reserva, con el apañamiento y cometer el suicidio de ese intelectual de escritorio que se cobija cobardemente en nosotros.

Flujos rebeldes distorsionan saludablemente todo intento de aprehensión sistemático. Estrellan contra la página cualquier apuesta por definiciones minuciosas, aprehensiones ordenadas. Se impone en la retina el ideario del ajiaco¹. Impera atreverse a proceder metodológica y conceptualmente del modo que esta consideración propone.

El estilo de las prácticas y experiencias analizadas, su naturaleza preferentemente corporal, oral, plástica, de escritura breve, de letras no oficiales, las más de las veces emplazadas en lugares –y cuerpos- no lícitos para portarlas, interpusieron, en primer lugar la ya –hasta el hartazgo- revisitada discusión sobre la tensión entre la oralidad y la escritura. Esa disputa, que según diversos pensadores atravesó a lo popular y sus intentos de pensarlo, entre la desterritorialización subversiva de la palabra hablada –y también de los cuerpos en movimiento- y el canon de orden de la letra escrita, entre el reino de lo espontáneo, de lo supuestamente precario y el de la palabra valedera, rígida, permanente que consolida el orden por su capacidad de expresarlo rigurosamente. Se plasmó ante nosotros, incluso, la

¹ Este concepto es tomado de la interpretación que Fernando Ortiz hace respecto de Cuba y de lo que denomina cubanidad. El ajiaco es un gran guiso que se cuece en ollas populares, compuesto de lo que se tiene, sin esencias ni recetas, con ese fondo adherido que nunca se lava y que conforma la base de mutaciones de sabores indefinidas, de cocciones interminables, de ingredientes infinitos (Cfr. con Ortiz 1991 y 2002).

necesidad de pensar la diglosia histórica que caracterizó desde antaño la tendencia de estas sociedades latinoamericanas, diglosia entre la lengua pública, estricta, de aparato y de academia y la lengua popular y cotidiana. Esto que binariamente podría ser pensado como la algarabía contra la formalidad, la rudeza versus la precisión y pulcritud, la invención contra la formalización, la inconstancia y fluidez frente a la rigidez, inmutabilidad y homogeneidad.

Nos emergió la intriga por visitar el predominio de una sobre la otra, por re-vivenciar la opresión, neutralización y sojuzgamiento de la oralidad por la escritura. Garay asevera al respecto:

“con la idea de controlar la oralidad desterritorializada y subversiva, la cultura letrada impuso un canon que transfirió desde la institución religiosa y política a la literatura. Se trataba de regular y controlar el poder de la palabra, de la belleza de la retórica. El canon de la cultura letrada se impuso, como regla inmutable, para marcar límites, establecer un patrón estético de medida y consolidar un instrumento de supervivencia para resistir el tiempo y la razón” (Szurmuk y McKee 2009: 197).

Se nos impuso también la escena de las ordenadas ciudades latinoamericanas que narra Rama, que han sido, a contracorriente de su vivo fluir, “(...) básicamente un parto de la inteligencia” (Rama 2008: 17) un producto de la tiranía del signo y la razón ordenadora. También los usos de las voces y los cuerpos, que señala Ludmer, en su análisis del gaucha y el género gauchesco (Cfr. con Ludmer 2000).

Pero, pronto, necesitamos a-justiciar este tajante diagnóstico sin caer tampoco en el otro esencialismo que supone seguir a Rancière en este punto quien reivindica exclusivamente el carácter democrático, liberador y diseminado de la escritura en contraposición a la palabra enunciada que a su entender siempre remite a un enunciador lo que supone un gesto de autoridad y poder ineludible (Cfr. con Rancière 2009b). Pensamos, mejor, que es cuestión de orillas y alianzas, de fronteras y límites porosos, más o menos conflictivos entre lo oral, lo corporal y lo escrito. Contemplamos, de la mano de Ludmer, que las relaciones entre lo oral y lo escrito no han sido sólo, aunque sí preferentemente, marcadas por el dominio de una sobre la otra. Precisamente, como sostiene Julio Ramos -revisando la lectura antes citada de Ángel Rama- es injusto e inapropiado asignar unánimemente esta función de poder y disciplinamiento a todas las formas de escritura ya que implicaría desconocer los innumerables modos en que ésta virósicamente ha acechado a la ciudad letrada y sus lógicas desde focos resistentes. De hecho, en el denso tejido de la letra escrita se albergan esas voces múltiples, diversas, dispersas que “(...) ya no se hacen oír sino en el interior de los sistemas escriturarios a los que vuelven. Circulan, danzantes y pasajeras en el campo del otro” (De Certeau 2000: 145/146). Hilos que forman el mismo tejido escriturario pero que a su vez lo destiegan.

Ahora bien, ¿cómo intentar generar y ser parte de una escritura que huya a la voluntad de poder que, muchas veces, su propio género ejerce?, ¿cómo parir una escritura –deudora de tantas otras- que sepa callar, que se permita espacios en blanco y deje hablar al otro en su lengua? En otros términos, ¿cómo conjurar el arte de leer estas prácticas y experiencias sin obturarlas y sin imponer la tiranía de la letra?, ¿cómo colocarlas en el debate académico, pero sobre todo político, con la suficiente astucia para no ceder paso a la máquina de guerra que constituye el sistema escriturario?, ¿cómo re-crear, una localización estratégica (Said 1990) es decir una postura epistemológica, política, metodológica, teórica y, podríamos agregar, afectiva frente a estas prácticas y experiencias que intente aprehenderlas subyugándolas lo más exigüamente posible al dominio de la escritura académica?, ¿cómo al menos empuñar el gesto?

Hablando del método: ¿qué hacer con él? Ob-licuarlo, tal vez.

Una atrevida sentencia nos “silba bajito”: “unas teorías por otras, aquellos o estos métodos, dan igual una vez que los estatutos epistemológicos de las disciplinas esconden en sus marcos epistémicos la consolidación de la violencia” (Haber 2011: 20). Otra: los antagonismos sociales y epistémicos “(...) no están allí simplemente exhibidos para quien quiera verlos. A la violencia que instaura el antagonismo le corresponde una segunda violencia que oculta la primera violencia y el antagonismo que ella instaura” (Ibíd.: 19).

De repente, un zumbido: “la violencia colonial opera en el mundo como un bisturí en el quirófano” (Ibíd.), “*nominar* las partes (objetivación), *seccionar* las relaciones (represión) e *introducirlas* en las nuevas redes de relaciones (administración), son los campos en los que se multiplican las técnicas de la cirugía colonial” (Ibíd.).

De allí que “no se trata simplemente de decir de qué lado de los antagonismos queremos estar, sino de investigar las maneras en las cuales esos antagonismos nos constituyen, la manera en la cual habitamos a caballo de relaciones antagónicas, en la inmanencia de los antagonismos (Situaciones 2002)” (Ibíd.: 18).

De este modo, entonces, allanamos (en el sentido de inspección) el domicilio de la investigación, buceamos en las entrañas para des-cubrir, re-conocer y construir el propio, el nuestro. Fue cuestión, entonces, de dejarnos conducir, tal como etimológicamente lo indica la palabra “investigación”. Investigatio, in vestigium, vestigium. La planta del pie y la huella que deja (Ibíd.). Un seguimiento que no anticipa ni asegura camino, dirección ni llegada.

En ese tránsito devinieron espacios-tiempos de reconocimiento que podemos reconstruirlos en los tres sentidos que extensamente Haber le adjudica a este término:

“reconocemos un territorio con el que no estamos familiarizados, tomamos con éste un primer contacto, un acercamiento que nos permite, si no conocerlo todo, sí al menos relacionarnos con ese territorio. El reconocimiento es un conocer que nos revela cuán poco conocemos, y nos propone relaciones concretas y a concretar. En

segundo lugar, un reconocimiento es volver a conocer. Reconocemos aquello y aquellos que ya hemos conocido antes. Al reconocer, identificamos nuestras previas enunciaciones con las que nombramos, reestablecemos relaciones entre las palabras y las cosas, y permitimos que esas relaciones, al borde del olvido, se nos revelen en su arbitrariedad. Finalmente, reconocer es asimismo aceptar que las cosas son distintas a como las creíamos. Aceptamos (reconocemos 3) que aquello con lo que nos re-encontramos (reconocemos 2) cuando creímos explorar lo desconocido (reconocemos 1) es distinto a como lo habíamos relacionado. El reconocimiento nos descubre en el lugar insoportable de la violencia epistémica. Y en el reconocimiento denunciemos la insoportabilidad de ese lugar. El reconocimiento es ante todo una actitud de apertura a dejarse habitar por la conversación, una táctica auténtica” (Ibídem: 16/17).

Reconocimiento que fue de la mano de la obertura a procesos de conversación, comprendida como:

“(…) un flujo de agenciamientos evestigiales intersubjetivos que crea subjetividades en relación; (que) no se recorta por el intercambio lingüístico ni por la humanidad de los interactuantes, sino todo lo contrario, no se está en conversación en calidad de hablante sino de ser o, mejor, de estarse siendo” (Ibídem: 25).

Una conversación amplia, extensa, de la que -verdad de perogrullo de por medio- no podríamos dar simbólicamente cuenta. Conversación, quizás conversaciones, que se dieron durante años y que incluyeron a muchos que aquí no podríamos ni sabríamos del todo enumerar. De ellas también formaron parte sobre-vivientes del 2001 rosarino, especialmente aquellos que habían participado de diferentes modos de acciones de protesta llevadas adelante en ese contexto. Poco a poco, también debido a otras razones que exceden a la vez que interceptan carnalmente esta investigación, los encuentros se intensificaron principalmente con los compañeros de Pocho Lepratti, uno de los militantes asesinados en ese diciembre negro.

Y allí la composición se echó a andar. Una composición que “a diferencia de la articulación (...) no es meramente intelectual, no se basa en intereses ni en criterios de conveniencia. (...) Es más o menos inexplicable, va más allá de todo lo que se pueda decir de ella” (MTD Solano y Colectivo Situaciones 2002: 16).

Una composición que se vincula a una conversación que intentó poder aprehender y aprender la semiopraxis que moraba en estos encuentros. Una conversación que pretendió intercambiar sentidos de realidad y mundos posibles. Una conversación que conmovió y conmueve que se alejó, en sus comienzos, de la entrevista aunque posteriormente, cuando ya se desarrolló extensamente, recurrió a ella. Un aprendizaje de las teorías que se construyeron diariamente al calor de las protestas. Una charla que puso en jaque lo

“supuestamente” sabido, lo que se creía “conocido”. Una afrenta con las categorías, los discursos, las teorías que eran remanso. Una disputa que no es excluyente, que no incita a abandonarlos sino a zamarrearlos. Una composición que nos convirtió y que no sólo involucró a cuerpos allí presentes sino que convidó a otros que se presentan en su ausencia.

Así, el proceso de esta investigación guiado, en gran parte, por los criterios y aportes de las epistemologías críticas y las teorías decoloniales, aspiró a producir un conocimiento situado (Cfr. con Figari 2011) asentado en la inexistencia de la dualidad entre el conocimiento y lo que habitualmente se consideran como “sus objetos”. En este sentido, la investigación fue tomando forma desde una lógica de interacción que intentó desdibujar la posición clásica del sujeto investigador y del objeto investigado portador de su privilegio epistémico. En efecto, el desafío fue sostener una intensa labor subjetivizante para deconstruir toda inclinación objetualizante.

También lo fue aprender a aprender, es decir, aprender a “(...) hacer versiones de uno en relación con otros” (Haber 2011: 17). En otros términos, no convertirse –impostadamente– en el otro, “sino convertirse en la relación con el otro, en el flujo de esa conversación” (Ibídem). Un aprendizaje solidario, entendiendo que la solidaridad “(...) se funda en una corriente afectiva y se orienta a la crianza de vida de subjetividades ampliadas” (Ibídem: 18). Fue una apuesta por vivenciar la inmanencia como proceso diferente del “estar adentro”. Estar adentro (o afuera) implica reconocer y respetar límites de algún modo preexistentes. La inmanencia, en cambio,

“(...) refiere a una modalidad de *habitar* la *situación* y trabaja a partir de la *composición* –el amor o la amistad– para dar lugar a *nuevos posibles materiales* de dicha situación. La inmanencia es una copertenencia *constituyente* que atraviesa transversal o diagonalmente las representaciones del ‘adentro’ y el ‘afuera’” (MTD Solano y Colectivo Situaciones 2002: 19).

Una reconfiguración que siempre está y estará siendo en tanto supone la apertura permanente a nuevas experiencias, un dejarse ser y un estar siendo que es un devenir mutuo constituyente.

Tal vez, una redención amorosa, entendiendo al amor:

“(...) no (como) algo que le pasa a uno con respecto a otro, sino (como) un proceso que *toma* a dos o más. Lo que convierte lo ‘propio’ en ‘común’. (...) Un proceso tal (que) no se decide intelectualmente: *toma* la existencia de dos o más. (...) Una experiencia auténtica de anti-utilitarismo” (Ibídem: 16).

Una liberación brutal en tanto supone también recuperar “(...) la pulsión amorosa que es el origen emocional de la actividad científica y estética” (Figari 2011: 7).

Así, intentado ser fieles a nuestras inquietudes, a algunas convicciones políticas – traicionando a otras- y a los agenciamientos devenidos del proceso descripto asimos la propuesta de esta investigación y nuestro modo de trabajo.

Podemos sostener que el tipo de estudio que realizamos en un “estudio contrapunteado”, retomando (a la carta) el concepto de contrapunteo de Fernando Ortiz (Cfr. con Ortiz 1991), debido a que si bien focalizamos la atención en aquellas prácticas y experiencias estético-artísticas populares de protesta que se desarrollaron como parte del repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti, también desquiciadamente, atendimos a otras intervenciones, obras, apuestas estéticas y políticas que se dieron cita, en principio, en el mencionado interregno temporal. Nos referimos específicamente, a lo que creemos esmerila las dos estéticas-en-la-calle mencionadas anteriormente: a la labor del activismo artístico (en lo que refiere a la primera de ellas) y a la realización de fiestas carnavaleras y el movimiento murguero (respectivamente para la segunda). Estas componían ese tupido tejido integrado por las variadas formas de imaginación estético-políticas y político-estéticas, que había sido visibilizado, en parte, y generado, en otra, por la compleja crisis del 2001.

El contrapunteo supone, para nosotros, un proceder investigativo y de análisis que se asienta en la alternancia (un “de aquí pa’ allá”, un salto en el análisis de una a otra de estas prácticas y experiencias), en parte cierta inconstancia o intermitencia (en el sentido de que pocas veces obedece a la lógica lineal del principio y fin en el estudio de una práctica, un grupo, una experiencia, la cual siempre queda supeditada al andar general del proceso). También es, en cierta medida, un proceder improvisado, pero que se cimenta en el seguimiento del ritmo, el timbre, el tono, las cadencias, los silencios de aquello que estudiamos para luego, como en la situación que origina su nombre –el cantar improvisado de dos o más cantantes populares que rivalizan (lúdicamente)- poder hacer nuestra parte. Asimismo, es una estrategia que reniega de cualquier carácter ecuánime en tanto habilita prestar una atención diferida y diferente a las distintas intervenciones, prácticas, acciones, expresiones, lo que da cuenta del temple, en gran medida caprichoso, que tendrá esta apuesta. Finalmente debemos decir que el contrapunteo es, también, un errabundeo, que implica consentir la práctica del error (en sus dos sentidos: admitir el paso cansino del vagabundeo y la experiencia del error).

En efecto, del presente emana una invitación a realizar un recorrido, como el que lleva a cabo el caminante que no tiene previamente un destino ni una dirección recta sino que la construye en el transcurrir de cada paso. Es una apuesta a poder andar con el disfrute del flâneur, de ese que sabe vagar cargado de asombro, predispuesto a la sorpresa y a la utopía. Un camino no prefijado, sinuoso, por momentos laberíntico, que tendrá sólo algunas paradas obligadas, dejando que las otras sean marcadas por su propio devenir.

Escogimos, sostenida la intención des-objetualizante, no tomar como unidades de análisis – es decir considerarlas aisladamente- a cada situación puntual de protesta ocurrida en determinados días y horarios, ni a cada una de las intervenciones visuales y performático-visuales así como tampoco a cada edición de la experiencia expresiva que compone el carnaval.

Ello también obedeció a cierto gesto de prudencia respecto de las marcas que el paso del tiempo impone para el análisis de las mismas. Así como cada edición del carnaval es una experiencia única, irrepetible y difícilmente re-vivenciable, del mismo modo muchas de las pintadas y los murales han desaparecido, han sido blanqueados o se le han superpuesto otras inscripciones que los volvieron ilegibles. Con lo cual, su estudio en tanto piezas individuales de trabajo se complejiza, y obtura, a nuestro entender, la posibilidad de comprender más cabalmente y al modo de un “continuum” el flujo creativo que allí se desplegó. Creemos que resulta más interesante -cuestión que también fue fruto de las conversaciones, composiciones y aprendizajes atravesados- realizar un análisis que se licencie de cierto estudio detallado de cada una de ellas en sí, para asir y reconstruir en términos más generales el entramado visual, textual y performático de las intervenciones urbanas así como la experiencia inmensamente corporal y afectiva del carnaval. En otros términos, ceder la derecha a una “vista gorda” que desconozca la pulsión al ojo especialista. Ergo, pretendimos, no sabemos si con éxito, renunciar a ese gran bisturí que secciona las partes, embalsama las creaciones, cosifica los sujetos, disecciona las relaciones, obtura los afectos y reintroduce luego todos esos elementos como piezas aislables de laboratorio que aguardan ser combinadas y administradas.

Como anunciábamos, efectuamos recorridos diferenciados entre aquellas prácticas y experiencias que compusieron el repertorio y aquellas otras que conformaron las dos estéticas-en-la-calle en las que aquellas se hilvanaron. Relataremos, entonces, por separado el cómo de ambos procesos.

Respecto de las primeras el proceso de investigación se compuso de numerosos encuentros con miembros de *La Vagancia* y del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, individuales y grupales. Jornadas militantes de diferente índole -especialmente culturales-, marchas, actos, pintadas, encuentros más íntimos y afectivos, cenas, almuerzos, festivales, peñas, fiestas, entre otros.

Asimismo, realizamos siete entrevistas en profundidad a participantes y gestores del repertorio de protesta. Los entrevistados fueron: Sergio “Varón” Fernández (compañero de Pocho Lepratti, integrante de *La Vagancia*, coordinador de otros grupos de jóvenes, ex integrante de la *Murga de Los Trapos*, miembro del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*), Lucas “Ñuka” García (compañero de Pocho Lepratti, integrante de *La Vagancia*, coordinador de otros grupos de jóvenes, ex integrante de la *Murga de Los Trapos*, miembro del *Bodegón*

Cultural Casa de Pocho y luego del colectivo *Arte por Libertad*) con quien realizamos dos entrevistas; Emilio Abecasis (compañero de Pocho Lepratti, integrante de *La Vagancia*, coordinador e integrante de la *Murga de Los Trapos*, miembro del *Bodegón Cultural Casa de Pocho* y ex integrante del colectivo *Arte por Libertad*); Erica Pereyra y Alejandra Zorzoli (coordinadoras de la *Murga de Los Trapos* y miembros del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*) con quienes tuvimos una instancia conjunta; Vanesa Molina (compañera de Pocho Lepratti, integrante de *La Vagancia* y miembro del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*); y, finalmente, Rodolfo “Mono” Saavedra (uno de los artistas callejeros que formó parte activamente de las intervenciones visuales del repertorio y que con posterioridad compuso el colectivo *Arte por Libertad*).

La elección intencional de los entrevistados atendió a la relacionalidad (política y afectiva) gestada con ellos, cuestión que creemos central en la construcción del conocimiento, además de la convicción respecto de que su testimonio y lo que compusiéramos juntos, sería clave para este y otros procesos.

La combinación de los numerosos encuentros que dieron forma a la conversación generada, así como las diferentes entrevistas, obedeció -además de a las composiciones afectivas y políticas generadas- a que pretendimos adentrarnos no sólo en la concreción fáctica de las prácticas y experiencias sino en lo que, retomando a Williams, podríamos denominar como “estructuras del sentir” (Cfr. con Williams, 1980). Es decir, no sólo comprender en qué consistieron esas prácticas, cómo fueron llevadas a cabo, por quiénes y con qué objetivos sino intentar asir esos “(...) significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Williams 1980: 155). Más claramente, se trata de reflexionar en torno al “(...) pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (Ibídem). Estructuras del sentir que, por lo demás, siempre son y “(...) pueden ser definidas como experiencias sociales en solución” (Ibídem: 156).

Además, nos nutrimos de la re-lectura de un testimonio de Emilio Abecasis que recogimos en otra ocasión de investigación² (a quien volvimos a entrevistar en esta instancia). También de entrevistas realizadas por terceros a cuyos crudos hemos accedido: una realizada a Emilio Abecasis junto con Alejandra Zorzoli³; dos entrevistas grupales: una a Vanesa Molina, Érica Pereyra, Alejandra Zorzoli y María Pía Ayuso, y otra a Sergio Fernández y Américo

² Dicha entrevista fue realizada en el marco de un trabajo de investigación llevado a cabo junto con Julia Logiodice y Juan Lucca producto del cuál publicamos el siguiente artículo: Di Filippo, M., Logiodice, J. y Lucca, J.B. (2013) “El ruido de lo popular: murga y política en Rosario” en Rocchi, G.(comp.), *Saliendo del barrio*, Rosario: Ed. Laborde.

³ Nos referimos a una entrevista que efectuó Marcos Griffa como parte de su trabajo de investigación cuyo crudo nos fue cedido por los entrevistados.

Cena (todos integrantes del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*)⁴ y tres instancias concretadas a Lucas García⁵.

Por otra parte, acudimos también a entrevistas editadas y publicadas en medios gráficos y audiovisuales a integrantes del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, citados correspondientemente en la bibliografía.

También sustentamos esta investigación en la observación de las pintadas, murales, así como de la intervención conocida como “cambio de nombre a la calle Roca”, realizadas en aquel momento y que aún persisten al paso del tiempo, así como de las huellas dejadas por otras que ya no permanecen enteramente. Asimismo de la observación de los rastros visuales de las intervención performática que constituyó “El Hormigazo” (puntualmente de las hormigas realizadas por el grupo *Trasmargen* que aún persisten instaladas en el lugar así como de algunas de las pintadas consumadas en dicha ocasión).

A la vez, para el caso de los murales, participamos activamente del Cabildo Abierto del Juego y la Cultura que se celebró en 2011 en Barrio Ludueña y del que el *Bodegón Cultural Casa de Pocho* fue parte de la organización. Allí fuimos parte de un Taller de Murales en el cual, además de transitar el modo de construcción de los mismos, se llevó a cabo una jornada en la que sus realizadores revivieron la realización de cada uno de los concretados en el barrio a lo largo de los años.

Asimismo, participamos activamente de las ediciones de los últimos años del carnaval, que si bien exceden, en parte, los mezquinos márgenes temporales de este estudio, contribuyó enormemente a comprender corporalmente dicha experiencia así como también participamos desde este año de su organización, situación que coadyuvó en gran medida, entre otras cosas, a comprender la complejidad de su organización. Estas últimas fueron instancias en las que compartimos intensamente esos espacios-tiempos.

También llevamos a cabo un abordaje interpretativo-analítico sobre una variedad de documentos provistos por el archivo organizacional del *Bodegón Cultural Casa de Pocho* y los respectivos archivos personales de Emilio Abecasis, Lucas García y Rodolfo Saavedra.

De este modo, analizamos los programas del Carnaval-cumple de Pocho y demás material relativo a su organización (grillas, volantes informativos de diferentes tipos, escritos realizados para su lectura en el escenario, etc.), también escritos de circulación interna de la organización pertinentes, documentos de trabajo y recortes de diarios y revistas alusivos. Asimismo, analizamos numerosas ediciones de la publicación de circulación barrial que realiza este movimiento social denominada *La Notita* y de otra denominada *La Nota y la*

⁴ Dichas entrevistas grupales fueron realizadas y cedidas por Juan Pablo Hudson con motivo de la escritura del artículo: Hudson, J. (2013) “La mecha de la alegría” en *Rosario 12*, Rosario.

⁵ Tales entrevistas fueron hechas por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti y los crudos cedidos por el entrevistado.

marencоче. Analizamos las memorias de *La Vagancia* desde el año 1993 al 2000 así como algunas letras de canciones o escritos hechos por la *Murga de los Trapos*.

Atendimos especialmente a los documentos de diferentes tipos realizados por los miembros de *La Vagancia* y luego del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, concibiendo que la comprensión de estas “literacidades autogeneradas” (Barton y Hamilton, 1998: 247)⁶, resulta también central para reconstruir esa estructura del sentir a la que especialmente pretendíamos, al menos, aproximarnos.

El análisis de todas las prácticas y experiencias fue también emprendido a partir de contar con documentos fotográficos los cuales han sido sobre todo de gran valor para el caso de las intervenciones visuales. Al respecto dispusimos de un amplio material. Algunas fotografías han sido tomadas por nosotros, otras fueron obtenidas a partir de la visita a los diversos sitios web que nombramos posteriormente en la bibliografía. Al mismo tiempo contamos con aquellos cedidos por miembros de *La Vagancia* y del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, correspondientes a la organización o personales así como del material propiciado por Rodolfo Saavedra, y, finalmente, contamos con el archivo de Alicia Mc Donald quien ha retratado intervenciones visuales urbanas de la ciudad de Rosario desde diciembre de 2001-enero de 2002 hasta la actualidad.

Por otra parte, para componer el paisaje de las dos estéticas-en-la-calle, concretamos ocho entrevistas en profundidad. Cuatro de ellas a integrantes de grupos de activismo artístico: Valeria Gericke y Laura Capdevila (*Arte en la Calle*); Carlos Cantore (*Trasmargen*) y Pablo Galarza (*Pobres Diablos*). También entrevistamos a Ezequiel Gatto (participante de las protestas del 2001, cercano a la movida del activismo artístico y al clima de efervescencia política y artística que empapó a otras experiencias en este sentido, que finalmente, sólo son nombradas en este trabajo como la del *Galpón Okupa*). Además, realizamos tres entrevistas, una de ellas grupal, a miembros de murgas y que formaron parte del reverdecer carnavalero: Jorge “Flaco” Palermo (fundador del Centro Cultural *La Grieta. Cultura sin moño*; tallerista y coordinador de las primeras murgas de la ciudad de la década del 90’ – algunas de las cuales fueron *La murga del Bajo Fondo*, *Los desnutridos del 2000*, *La Cagadera*–; organizador de diversos encuentros de gran importancia para la conformación del movimiento murguero, participante de la organización de varios carnavales, entre ellos, especialmente, el carnaval de *La Grieta*); Anahí Ledesma (integrante de las primeras murgas de la ciudad, fundadora de la murga *Caídos del Puente* la primera de estilo porteño de la ciudad, organizadora de diversos encuentros de gran importancia para la conformación

⁶ Con este concepto pretendemos referir a esas escrituras que “(...) surgen de las propias necesidades de expresión de la gente y se esfuerzan por construir un espacio alternativo de relación con el lenguaje. Se trata de un tipo de escritura inserta en la vida emotiva de las personas que no está regulada por reglas formales ni procedimientos de las instituciones sociales dominantes y que tienen su origen en la vida cotidiana” (Barton y Hamilton, 1998: 247).

del movimiento murguero, participante y coordinadora de diversos talleres); Mabel Vega y Andrea Sosa, con quienes tuvimos una entrevista conjunta (fundadoras de la murga *Matadero Sur* también una de las primeras agrupaciones rosarinas, participantes a su vez de encuentros, talleres, etc.). Fueron escogidos intencionalmente en la mayoría de los casos por las relaciones previas que entablamos con ellos y, en algunos, también por razones de accesibilidad. Los motivos de por qué esos colectivos y no otros serán explicados inmediatamente.

También consultamos entrevistas editadas y publicadas en medios gráficos a integrantes de estos grupos, las cuales han sido correspondientemente citadas.

Además de obedecer a las conversaciones y relaciones gestadas, para el caso del reverdecer carnavalero y murguero, la elección de Jorge Palermo se debió a que fue uno de los gestores principalmente del circuito carnavalero así como de las primeras agrupaciones murgueras de esos años, que indicaban el marcado sello teatral que la vertiente rosarina aportaba al género. También organizó talleres, encuentros, formó parte de la gestación de las organizaciones que nuclearon a las murgas así como también fue un actor central en la enseñanza, transmisión y expansión del género en la ciudad. Anahí, Mabel y Andrea son fundadoras de dos de las primeras murgas de la ciudad, una -la primera- de estirpe porteña, y la otra de neto estilo rosarino y que manifiesta claramente el eclecticismo que distingue a las agrupaciones locales. Además ambas murgas conjugan y expresan las distintas influencias que atravesaron al género en Rosario. No se entrevistó a integrantes de agrupaciones de estilo uruguayo ya que se contaba con dichas entrevistas, realizadas para otra instancia de trabajo y, además, porque para el caso en cuestión nos resultaban más pertinentes las cercanas -o directamente- de estilo porteño. También las entrevistadas tuvieron una participación importante, especialmente en el caso de Anahí, en la generación del circuito carnavalero al que antes aludíamos.

Nos nutrimos de entrevistas que hicimos con motivo del trabajo mencionado arriba a Nicolás Gori, integrante de una de las primeras murgas de estilo uruguayo de la ciudad (*La Improvisada* luego convertida en *Mugasurga*) formada en 1999. También de las realizadas a Javier Aguinaga (*Aguantando la pelusa*), Gerardo Bortolotto (*Los vecinos re contentos*), Emanuel Castro (*La Cotorra*), Matías Casadey (*La Cotelengo*), Germán Correa (*Y parió la abuela*), Ramiro González (*Mal Ejemplo*), Ornela Ivaldi (*Inundados de Arroyito*), Bernardo Osa y Bárbara Silva (*Vamos che!!!*), los cuales si bien son integrantes de agrupaciones murgueras de formación más reciente –salvo algunos de ellos que han hecho su paso por colectivos anteriores- y, también organizadores de festejos carnavales, sus testimonios contribuyeron a comprender, a la distancia, la importancia y trascendencia del movimiento murguero y el fenómeno carnavalero gestado en aquellos años.

Para este caso también consultamos entrevistas editadas y publicadas en diversos medios gráficos a integrantes de la movida carnavalera y de diferentes agrupaciones murgueras del momento así como las aparecidas con motivo del documental *Días de murga, instantes de carnaval* a variados integrantes de murgas contemporáneas.

Además, contamos con documentos alusivos a los comienzos del movimiento murguero y el reverdecer carnavalero pertenecientes a los archivos del Centro Cultural *La Grieta. Cultura sin moño*. A diferencia del trabajo interpretativo-analítico que realizamos con los anteriores, aquí emprendimos una lectura más de tipo histórica que nos permitió ordenar gran parte de los datos y relatos de los entrevistados. En este sentido, consultamos programas de diferentes festejos carnavaleros, principalmente de los organizados en *La Grieta* y de otras actividades que llevaron a cabo las agrupaciones murgueras, también revisamos escritos inéditos producidos en dichos encuentros, fotografías, así como un importante material periodístico de aquellos años.

También contamos particularmente para reconstruir el mapa del activismo artístico con el archivo digital realizado por Inne Martino y con el material fotográfico de Carlos Cantore. Asimismo realizamos un análisis interpretativo sobre los manifiestos, descripciones propias de sus obras y otros escritos de los colectivos a los que accedimos a partir de las páginas web en funcionamiento en un caso y, en el otro, a través de la gentileza de Pablo Galarza quien nos posibilitó el acceso al sitio en desuso de su grupo, archivo que conservaba personalmente.

También revisamos, aunque no sistemáticamente, los diarios locales *Rosario 12*, *La Capital* y *El Ciudadano* sobre todo en aras de obtener o corroborar algunos datos obtenidos en el transcurso de la investigación. Asimismo, visitamos reiteradamente el Centro de Medios Independientes *Indymedia Argentina*.

En otro orden de cosas, en este apartado merece una mención especial la temporalidad de este estudio. Como anunciamos ya, encorsetamos la proliferación de estos flujos creativos a los años 2001-2005. En ese sentido, compartimos, en gran medida, cierto consenso en los estudios sobre acción colectiva en Argentina, en torno a que entre esos años se produjo la apertura y cierre de un ciclo de protesta que alumbró una profunda intensificación de los conflictos, una rápida difusión de la acción colectiva así como la re-creación e innovación de las formas de protesta (Cfr. con Vázquez 2011). No obstante, también, con pronta bigamia, compartimos que tal proclamado ciclo puede extenderse hacia atrás abarcando el período 1997-2003/4, tal como sostienen desde el Colectivo Situaciones, pasando por Javier Auyero y Maristella Svampa. Incluso Herrera tiende a pensar que dicho ciclo culmina un año antes. Sin embargo, nosotros extenderemos nuestro estudio un año más ya que en el 2005 se producen algunas experiencias que creemos necesario contemplar y porque consideramos

que no es tajantemente en 2004 sino entre ese año y el que sigue en donde culmina un ciclo y comienza otro en lo que atañe a la experiencia del repertorio de protesta que analizamos. Asimismo, al menos para el caso rosarino, algunas de las experiencias gestadas en dicho momento, merecen ser seguidas en sus dispersos trayectos unos años más. De este modo, creemos que es cuestión de poder albergar estos interregnos encimados, intercalados, entrelazados, pudiendo aprehender los tiempos hojaldrados, por momentos, reticulares, por otros, contemplando su arritmia y la nuestra, su anacronismo y el nuestro, en fin, sus heterocronías.

De este modo, la temporalidad de este estudio será múltiple ya que constaremos con tres períodos alternativos de trabajo, que jerarquizamos, del siguiente modo:

Nuestra temporalidad matriz será el período comprendido entre los años 2001-2005, como recién recordamos. Sin embargo, supernumerariamente, estiraremos hacia atrás nuestro margen, para señalar algunas pre-existencias que creemos necesarias traer al ruedo a modo de comprender más cabalmente el período que seleccionamos. Del mismo modo, como el recorrido de una profunda estría, dilataremos algunos años más, casi hasta llegar a nuestros días, el trayecto de algunos análisis, por razones que, creemos, justificadas. Ello es lo que denominamos post-existencias.

El orden temporal de las pre-existencias será contemplado para el caso del diseño de los dos paisajes que componen las estéticas-en-la-calle en las que afirmamos que el repertorio analizado se monta y entrama.

Es por ello que en la definición de los colectivos de activismo artístico a analizar se siguió el siguiente patrón:

Distinguimos entre todos los grupos que conocemos se gestaron en la ciudad en esos tiempos, entre aquellos que no llegaron a vivenciar como colectivo la crisis de 2001 (como es el caso, por ejemplo, de *Arte en la Calle* y *6 Grados*) pero que balizan de algún modo el paisaje inmediatamente anterior al estallido de la crisis, de aquellos otros que la atravesaron de diferentes modos y con implicancias disímiles para el grupo y sus producciones (como *En Trámite*, *Trasmargen*, *Arte Interviene* entre otros). Éstos son, en parte, ejemplos de esas existencias previas que la crisis visibilizó pero también transfiguró. Finalmente distinguimos los que surgieron posteriormente a dicha crisis (como *Pobres Diablos* y *Cateaters*, entre otros) y que de algún modo dan cuenta netamente de algunas de esas emergencias a las que ella dio lugar.

En este sentido es que nos encontramos con tres cortes temporales (quizás también cohortes) de despliegue de estos colectivos, aunque pertenecientes a una misma plataforma histórica: el primero es netamente noventista, el segundo noventista-dosmilunero, el tercero más decididamente dosmilunero. Dicha proto-clasificación se sostiene sólo en un criterio que privilegia el transitar histórico del grupo dejando de lado el recorrido que sus integrantes

individuales hicieron desde su producción artística, la que seguramente recorrió toda esta plataforma cuyos cortes son sólo pasibles de ser realizados analíticamente en la medida en que componen un denso tejido iniciado a mediados de la década y del que la llamada crisis del 2001 fue un punto histórico nodal a la vez que un punto de inflexión .

A partir de ello, decidimos, a medida que fuimos avanzando en los encuentros, realizar un trabajo más detenido en un grupo de los pertenecientes a cada una de estas etapas para dar un somero panorama de la primera estética-en-la-calle que la crisis catalizó. Para el primer caso, nos adentramos la experiencia de *Arte en Kalle* por nuestra cercanía con algunos de sus integrantes, por ser el primero de los grupos que se formó y del que luego se desprendió *6 Grados* -además de que tuvo una prolífera producción-, para el segundo, nos inmiscuimos *Trasmargen* ya que nos resulta central el análisis de este colectivo para rastrear las vinculaciones que existieron entre estos grupos y las intervenciones del repertorio de Pocho Lepratti, además de la relación que establecimos con uno de sus integrantes. Del tercer conjunto, trabajamos con *Pobres Diablos*, por su cuantiosa y jugosa producción y también porque pudimos acceder y relacionarnos con sus miembros. Por lo demás, hacia el momento en que termina este estudio, en términos más generales, sucede un repliegue de estos colectivos y de otros que había en la ciudad, o, como en el caso de *Pobres Diablos*, se encuentran en el preludio inmediato a su dispersión que ocurre al año siguiente, marcando una diferencia con el repliegue que se produce a nivel nacional el cual ocurre años antes.

En relación con la conformación de la segunda estética-en-la-calle, el criterio temporal operó de modo distinto dado las particularidades de su desarrollo. Como veremos luego, el movimiento murguero continúa hasta el momento, aunque con las consabidas intermitencias, por ello decidimos escoger agrupaciones murgueras y los testimonios de murguistas y organizadores de estas fiestas que fueron parte y atravesaron el desarrollo de esta experiencia desde mediados, casi fines, de los 90' hasta la actualidad, de modo de poder comprender el proceso de modo más integral.

Al mismo tiempo la temporalidad matriz fue definida por las prácticas y experiencias del repertorio a analizar. En este sentido, en primer lugar, todas ellas se realizan en nuestro período acotado de estudio, tanto las intervenciones visuales, las performático-visuales así como la experiencia expresiva del carnaval, más allá de que experimenten repeticiones y nuevas ediciones luego. Una semi-excepción está dada por los murales los cuales si bien comienzan incipientemente en estos años, y particularmente hacia el año 2003, creemos que el formato definitivo lo adquieren años después y sobre todo posteriormente a la conformación del colectivo *Arte por Libertad* en el año 2007. O, en otros términos, consideramos que adentrarnos profundamente, y con justicia, en ellos requiere seguirlos en el tiempo y en la experiencia de este colectivo de muralismo popular que en sus inicios

formó parte del *Bodegón*, cuestión que a nuestro pesar, en este momento, escapa a nuestras posibilidades. Por ello, sólo serán brevemente analizados los momentos incipientes de la práctica muralista.

Más allá de que todas comiencen por esos años, sus trayectos son diversos. Mientras que la vitalidad política de las pintadas y las intervenciones performáticas decae hacia mediados de la década, el carnaval comienza allí su época de pleno esplendor político. Por ello es que, si bien nuestro trabajo sobre esta experiencia se centrará en los años que delinea nuestra temporalidad matriz, con la venia de un lector ya prevenido, haremos algunas referencias a su desarrollo posterior. Es aquí donde el orden de las post-existencias puntualmente será puesto en juego con la intención de comprender las trascendencias de algunas prácticas y experiencias del repertorio, pero sólo a los fines de ponderar su vigor político-estético fuera de la inmediatez del repertorio.

Finalmente, y respecto de la temporalidad, queremos hacer una última inflexión, en otro sentido al que hemos trabajado recién pero en sintonía con el preludio de estas líneas. A saber: nos interesa remarcar la dislocación entre la temporalidad que en términos generales portan estas prácticas y experiencias respecto de la que anida en la escritura y en la voluntad de investigación en general.

Las creaciones estético-artísticas que compusieron el repertorio pero también las otras que auspiciaron una plataforma en la que éste se inscribió y modeló, se distinguen, precisamente por su carácter anti-museográfico. Tal como enuncia De Certeau, el modelo museográfico

“(…) tiene por origen un duelo y por efecto un engaño: la apología de lo ‘no perecedero’ tiene por valores los muertos antes que los vivos, los materiales resistentes antes que los otros, y los medios seguros para mejor asegurar la conservación de sus réplicas. Pero es todo a la inversa. La creación es perecedera: pasa, porque es acto” (De Certeau 2004: 197).

En efecto, a diferencia de esta lógica de producción durable y permanente, las prácticas y experiencias trabajadas revisten, en algunos casos, un tono fugaz y efímero y, por lo general, no están habitadas por la preocupación por fosilizarse en el orden del registro. Encarnan una producción diseminada, son creaciones que pululan, multiformes, por todas partes, desconociendo lugares pertinentes, sitios adecuados, personajes referentes, sin objetos que han de ser conservados y sin artistas encumbrados. Muchas de ellas, incluso, son prioritariamente actos que se desvanecen en su misma posibilidad de existencia, son puestas del cuerpo, gesto de enunciación y producción y no tanto producto acabado, son la reinención continua de una convocatoria social.

En consecuencia, como bien remarca De Certeau:

“preso en lo efímero ligado a lo colectivo, destinado a disiparse con él, la expresión cultural revela a la vez el instante que marca y (la) muerte de la que retorna. Representa un riesgo que no podría ser detenido en ninguno de sus signos, como un pájaro que se convirtiera en piedra” (Ibídem: 198).

Así, estas expresiones insinúan un doble desborde para el sistema escriturario. Por un lado agujonean, corroen, denuncian el parentesco de su temporalidad (del sistema escriturario) con las estructuras culturales dominantes; por el otro, muestran su exceso, la falla de este sistema del cual, muchas veces, reciben su soporte y sus condiciones de visibilidad pero el que, en muchos casos, no puede aprehenderlas en su temporalidad, sino que, las más de las veces, debe hacerse cargo del muerto.

Entonces, nos preguntamos: ¿cómo hacer vibrar la letra al compás de estas intensidades?, ¿cómo comunicar por resonancias?, ¿cómo con-mover la escritura?, ¿cómo discontinuarla? En otros términos, nos fue preciso no sólo hallar el domicilio de investigación al que antes aludimos sino al mismo tiempo intentar encontrar el de la escritura que nos desafía e incomoda constantemente.

Una escritura que pensamos como prolongación, como entrega, como algo que arrojamus en este aquí y ahora, que condensa y expresa –sin dudas indigentemente- una infinidad de encuentros y pensamientos fruto de esas conversaciones, composiciones, aprendizajes, que es aunque así no lo quiera una petrificación de esos movimientos, voces, cuerpos.

Una ofrenda (Cfr. con MTD Solano y Colectivo Situaciones 2002) que es producto de “(...) una línea erótica vinculada a la afectividad y (...) una línea estética, como experiencia creativa” (Figari 2001: 8). Una (nuestra) ofrenda que arrojaremos a las fuerzas de nuevos encuentros y pensamientos.

Dicha escritura la emprenderemos del siguiente modo. En primer lugar, haremos un breve recorrido, de neta inspiración ranceriana, por las formas en que entendemos al arte, la estética y la política así como por algunas líneas de pensabilidad sobre los modos es que pueden vincularse en articulaciones complejas, marcando nuestras distancias en los puntos que así creamos necesario. En segundo lugar, compondremos nuestras consideraciones acerca de los modos de pensar la acción colectiva, los movimientos sociales y puntualmente las protestas y sus repertorios. En tercer término, lo haremos con respecto a los sentidos que atribuiremos a la cultura popular, a lo popular en sí y al enigmático concepto de pueblo. En cuarto término, emprenderemos una breve reconstrucción del estallido del 19 y 20 en la ciudad, delineando nuestra interpretación al respecto. En quinto término, nos adentraremos en la comprensión de la primera estética-en-la-calle visual y performática en la que el repertorio de protesta analizado se hilvana. En efecto, primeramente advertiremos lo que entendemos por activismo artístico para proceder luego al análisis de los tres grupos enunciados tanto de sus principales concepciones y motivaciones como de algunas de sus

intervenciones y así, finalmente, comprender el paisaje estético-político que conformaron hasta su repliegue, sobre el cual también deslizaremos algunas líneas. En sexto término, previo paso por una somera descripción histórica de las actividades de Pocho Lepratti y de *La Vagancia* así como de su conversión en *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, nos inmiscuiremos en las intervenciones visuales y performático-visuales que formaron parte neurálgica del repertorio de protesta analizado, abocándonos tanto a algunas discusiones pertinentes en torno a la naturaleza de dichas intervenciones visuales y en relación con los estudios de la performance así como a un análisis que pretende comprender los sentidos y el alcance político de estas prácticas estético-artísticas de protesta. Esa será la primera toma del repertorio. En séptimo lugar, daremos cuenta de lo que consideramos la segunda estética-en-la-calle, la festiva. Para ello, luego de articular algunas interpretaciones frecuentes sobre el carnaval, haremos una breve revisión de la historia de esta fiesta en la ciudad en aras de comprender el reverdecer que experimentó en el espacio-tiempo analizado, sobre el que nos detendremos revisando al pasar la particularidad de las diferentes líneas carnavaleras que allí se entroncan. Del mismo modo, daremos cuenta de la gestación del movimiento murguero y sus principales características así como de algunas interpretaciones respecto de sus sentidos políticos. En octavo lugar, una vez diseñado el tejido de esta estética, nos dedicaremos a comprender la experiencia expresiva del Carnaval-cumple de Pocho destacando sus particularidades distintivas y los modos en que claramente excede su función en el repertorio de protesta, repertorio sobre el que en este apartado haremos la segunda y última de las tomas. Finalmente, destinaremos el último capítulo a recopilar posibles líneas en que las articulaciones entre arte, estética y política se han desplegado y han sido trabajadas para así aportar algunas reflexiones finales diseñadas prioritariamente a partir de re-pensar los supuestos e ideas más importantes planteadas desde el comienzo de esta investigación e implícitamente desafiadas a lo largo del trabajo, así como también será el momento de enunciar nuevas aperturas, preguntas y retos de investigación (militante).

I. ARTE, ESTÉTICA Y POLÍTICA. ALGUNAS ANOTACIONES

RANCIERIANAS

“El escándalo de la política es que la multitud, los individuos ‘del montón’, los desclasados, los sin riqueza y sin poder, pueden poner en tela de juicio las definiciones y el reparto de las partes por el solo hecho de ser animales dotados de palabra. De la noche a la mañana el trabajador rural analfabeto, el ‘villero’ que asusta a los vecinos de clase media, la sirvientita hacendosa, el basurero desdentado, el obrero de la construcción inmigrante y el desocupado con seis hijos irrumpen en el espacio público, cortan las rutas, se organizan, exigen que su palabra se escuche y se ponen en un pie de igualdad con los ‘doctores’, con los ‘empresarios que trabajan para el país’ o con la intelectual progresista que defiende los derechos de las mujeres (siempre que su ‘muchacha’ no le exija aportes jubilatorios y vacaciones pagas)”.

Dardo Scavino

Como anunciamos, en términos generales, nos proponemos comprender las articulaciones entre arte, estética y política desplegadas en un espacio-tiempo específico y a partir del análisis de ciertas prácticas y experiencias concretas. Es por ello que creemos pertinente, en primer lugar, despejar conceptualmente los términos implicados en tal enunciación de propósitos así como algunas líneas que orientan la pensabilidad de tal articulación. Cuestión que llevaremos delante de la mano de la teoría rancieriana a la que, no obstante, como luego se verá, hemos abandonado cuando así lo requirió el proceso de investigación particularmente guiado por las conversaciones auspiciadas.

Jacques Rancière invita a pensar las relaciones entre estética y política en una doble vía. Una doble vía que aportará lúcidamente una aprehensión creemos más compleja de estos vínculos. Oficiará teóricamente suministrándonos un “modo de composición” pero no un protocolo de lectura e interpretación. Es decir, si bien nos adentraremos en las páginas siguientes en la perspectiva rancieriana y en las formas en que decidimos apropiarnos de ella, no seremos obedientes seguidores de sus líneas sino que intentaremos usurparlas.

Para comenzar a dilucidar la relación entre estética y política en su primera vía, resulta pertinente esclarecer conceptualmente lo que Rancière considera como política. Éste propone pensarla de un modo diferente a los que se ha considerado clásicamente, al alejarla de la concepción que le adjudica ser sólo vínculos entre individuos y relaciones entre éstos y la comunidad.

La política para Rancière tiene que ver con la cuenta de las partes de la comunidad, con el tener en cuenta, con el ser parte de la cuenta, de una cuenta que es siempre falsa cuenta, una doble cuenta, una cuenta errónea. Una cuenta que tiene que ver con quienes tienen posibilidad de ser oídos, sentidos, vistos y quienes por el contrario habitan la noche de los tiempos. Una cuenta que indica quiénes pueden ser considerados animales lógicos, es decir, con logos, con palabra y toma en cuenta de esa palabra, y quiénes por el contrario son sólo animales fónicos, con voz de grito, de maullido, de queja, sin sentido. La cuenta determina cuándo “una emisión sonora es entendida como palabra, apta para enunciar lo

justo, mientras que otra sólo se percibe como ruido que señala placer o dolor, aceptación o revuelta” (Rancière 2007a: 37).

En este sentido, lo que se disputa en la política es la constitución misma de la esthesis, de la partición de lo sensible, por la cual se atribuyen determinados cuerpos a ciertos lugares en la comunidad. La partición de lo sensible se entiende como “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes respectivas” (Rancière 2009a: 9). Ello indica la delimitación simultánea de un común repartido y unas partes exclusivas, o sea denota de igual modo comunidad y separación, en base a una división y jerarquización de los espacios, los tiempos, las formas y los tipos de actividad que determinan cómo un común será repartido y quiénes y cómo participarán en esa división.

Esto es lo que determina que en la base de la política haya una estética (una estética de la política) que se entiende en un sentido kantiano, sentido al que por momentos también recurrió Foucault, o sea, “como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a sentir” (Rancière 2009a: 10), o como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar, como indica otra traducción del mismo texto. En otras palabras, refiere a “un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (Ibídem). Delimitación que es, precisamente, el dilema de la política en tanto remite a las posibilidades del ver y del decir, al juicio sobre las capacidades y cualidades de quienes pretenden emprenderlo. La estética por tanto no sólo alude al orden del arte sino también al orden social y político. Rancière dirá “a la confusión o a la distinción estética se amarran claramente las apuestas que tocan al orden social y a sus transformaciones” (Arcos-Palma 2008).

Como se aprecia en lo antes enunciado, la división o repartición de lo sensible se vincula íntimamente, hasta convertirse casi en sinónimos, con el concepto de esthesis, el cual indica, según Carolina Escudero, dos cuestiones, distinguibles analíticamente pero estrictamente relacionadas. Por una parte remite a la composición y organización de elementos en un espacio compartido, al montaje de espacios, o sea a una determinada división de lo sensible, y por otra parte, indica la percepción que se tiene de ese espacio configurado en tanto realidad compartida. De modo que la división de lo sensible se entiende en tanto esthesis, como composición y percepción de la misma (Escudero 2009a y b). Según Jean-Claude Lévêque, la estética, en este sentido, es lo que habilita toda posibilidad de interlocución en la política, es un espacio anterior a la apropiación del ser supernumerario por parte del logos, una dimensión primaria de la experiencia del mundo (Cfr. con Lévêque 2005).

De lo dicho se desprende la siguiente primera definición de la política: “la política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (Rancière 2007a: 41). La política entonces, no es la puesta en común de intereses a partir del uso de la palabra sino que, haciéndose presente así una complementación, una segunda parte, que modifica sentidamente la definición:

“hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo ‘entre’ ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada” (Rancière 2007a: 42).

Esta segunda definición, o mejor la definición completa, homologa, como sostiene Laclau, la política a la emancipación (Cfr. con Laclau 2008) y produce la exclusión del alcance del concepto de toda acción, pensamiento, praxis que conflictúe ese escenario pero que no lo haga con sentidos emancipadores, que como veremos se terminarán de comprender cuando avancemos hacia el concepto de igualdad. Marchart denomina a este gesto teórico en el que Rancière incurre como un “apriorismo emancipador” que induce, a su entender, a la política a emparentarse directamente con la ética. Asevera, por consiguiente, que en la obra de este autor acontece la subsunción de lo político en lo ético, contrariamente a la crítica que generalmente suele hacerse a los pos-fundacionalistas, en el sentido de que poseen cierto déficit normativo (Cfr. con Marchart 2009).

Si bien esta concepción completa (es decir que incluye no sólo el conflicto por el escenario sino la acción a partir de la cual la parte de los sin parte se hace escuchar) recorre toda la obra del autor, en nuestro caso, aludiremos alternativamente, a la primera parte de la misma o a su versión completa, según pretendamos aludir a la política o a una política emancipadora respectivamente, cuestión que podrá dilucidarse claramente por el contexto de enunciación.

Volviendo a Rancière, la política, según su parecer, la política emancipadora, según el nuestro, muestra lo que no podía ser visto, hace escuchar como palabra lo que sólo era un perturbador ruido, aloja, en fin, un mundo en otro mundo. Un mundo en otro mundo ya que lo propio del disenso político es que quienes disienten, el objeto sobre el que lo hacen y la escena misma de la discusión no gozan de una constitución previa. De este modo, quien argumenta debe mostrar también el mundo donde su argumento es un argumento y donde quien argumenta es un sujeto calificado para eso, donde el objeto de la argumentación es un objeto identificado, dirigido a un destinatario requerido para ver el objeto y entender el

argumento, destinatario que normalmente no tiene razones para ver ni entender todo ello. Es, entonces, la constitución de un mundo paradójico que aúna dos mundos separados.

Dos mundos distintos que implican dos modos diferentes del ser-juntos, dos formas diferentes de contar. El primero, es un orden de los cuerpos, distribuye los cuerpos en lugares y funciones en base a sus “propiedades”, según su nombre o su ausencia de nombre, y dependiendo del carácter lógico o fónico de los sonidos que ellos emiten. Este modo de ser-juntos otorga a cada parte el lugar que le corresponde según lo que es.

En este sentido, se distribuyen los cuerpos respectivamente en el espacio de su visibilidad o de su invisibilidad de modo que las maneras de ser, las maneras de hacer y las maneras de decir - o no decir - remitan exactamente unas a las otras. Es un orden de lo visible y lo decible que hace que determinada actividad sea visible y que otra no lo sea, que una palabra sea entendida como perteneciente al orden del discurso y otra al ruido. Este modo de ser-juntos es el que en la teorización rancieriana adquiere el nombre de “policía”. La policía es la que marca la regla del aparecer, es una constitución simbólica de lo social, es “la ley generalmente implícita que define las formas del tener-parte definiendo primero los modos perceptivos en los cuales se inscriben (...)” (Rancière 2006a: 70).

La política (emancipadora), rompe la configuración sensible, el orden de los cuerpos establecido, por la acción de un supuesto, que por definición, le es heterogéneo a este orden, que no tiene lugar en él: el de una parte de los que no tienen parte. Rancière expresa:

“la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière 2007a: 45).

La política (emancipadora) se guía en su acción disensual por un principio, el principio de la igualdad, al que le da permanente actualidad en forma de casos, que inscriben su verificación de modo litigioso. A su vez, la política opera según la racionalidad del desacuerdo. Rancière aclara que:

“por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura” (Ibídem: 8).

Más aún, Rancière asevera:

“allí donde la filosofía encuentra al mismo tiempo a la política y la poesía, el desacuerdo se refiere a lo que es ser un ser que se sirve de la palabra para discutir. Las estructuras del desacuerdo son aquellas en las que la discusión de un

argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto” (Ibídem: 10/ 11).

Por tanto es el lugar, el medio, el objeto y los sujetos mismos de la discusión sobre los que versa el litigio y los que tienen que ser probados. Se litiga incluso sobre la existencia misma del litigio, litigio del litigio no es más que el verdadero escándalo propio de la política. La lógica propia de la política entonces supone tanto poética como argumentación.

En este sentido, se torna estéril cualquier distinción entre el orden racional de la argumentación y el orden poético, sino irracional, del comentario y la metáfora. Los actos de lenguaje propios de la arena política son siempre al mismo tiempo argumentaciones racionales y metáforas poéticas. La argumentación que encadena ideas se halla siempre en comunidad con la metáfora que hace ver una cosa en otra, la fortaleza y vitalidad de dicha comunidad depende de las diversas situaciones de interlocución. Ella alcanza su nivel máximo en aquellos dominios propios de la política donde debe producirse al mismo tiempo la argumentación, el escenario donde ella se desarrolla, el objeto, el sujeto que litiga y de ese modo el mundo en donde todo ello encuentra su regla de aparición.

La estética como discurso autónomo de lo sensible, implica una consideración de lo sensible ajena a todo juicio acerca de su uso permitiendo pensar un modo de comunidad virtual, en tanto comunidad exigida, sobreimpreso al mundo de los órdenes y las partes que da su uso a todas las cosas. El autor expresa:

“así autonomizada, la estética es primeramente la liberación con respecto a las normas de la representación, en segundo lugar la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del *como si* que incluye a quienes no están incluidos haciendo ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes” (Ibídem: 78/79).

De este modo la definición de estética, en tanto “estética de la política”, alberga, como se observa en lo aseverado hasta el momento y retomando para reinterpretar el argumento de Escudero, cierta polisemia en la medida en que por momentos parece indicar este sistema que a priori determina lo que se va a experimentar, ese reparto de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible que es percibido, es decir, simplemente la división de lo sensible, mientras que en otras ocasiones indica la creación, la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona bajo el ejercicio de la presunción, del *como si* que superpone una comunidad exigible a la comunidad policial instituida, o sea indica modos de creación disensuales de escenas y personajes, de lugares de enunciación y manifestación negados por el orden policial. En este segundo sentido, la estética está pensada como práctica, como práctica estética de la política. Y es precisamente aquí, en esta otra significación del

término, donde Rancière nos invita a reconsiderar la invención poética, la invención como acción propia de la estética e inmensamente necesaria para la política.

Es este, entonces, un primer sentido en el que puede pensarse la relación entre política y estética, la política es estética en tanto que es la misma composición estética, la distribución de lugares y partes la que se pone en juego, es ese el terreno de la disputa, la composición y la percepción de un común y de unas partes exclusivas; y a la vez es estética ya que supone la constitución de un nuevo tipo de comunidad basada en el “como si” que implica cuestionar la partición de lo sensible instituida, la esthesis vigente, así como la formación de una nueva repartición exigible que evidencia la parte de los que no tienen parte. La política es estética en tanto supone un mundo y a la vez la creación de otro mundo o la unión paradójica de dos mundos en uno; es estética en tanto hay un reparto estético que mediante una práctica estética ella cuestiona.

El autor asevera:

“(…) la política se parece al arte en un aspecto esencial. También ésta consiste en sajar la gran metáfora que superpone un sinfín de palabras e imágenes al objeto de producir la evidencia sensible de un orden del mundo. También ésta consiste en construir montajes inéditos de palabras y acciones, en hacer ver unas palabras transportadas por unos cuerpos en movimiento y permitir así que lo que dicen se oiga, produciendo una articulación nueva de lo visible y lo decible” (Rancière 2005b: 177).

En consecuencia, podría decirse que la primera vía de la relación, la estética de la política, se basaría en una capacidad que la estética brindaría a la política, precisamente la capacidad de experimentar y percibir un montaje o composición de elementos, y en una virtud “práctica” que también la estética otorgaría a la política, esta es la virtud poética, de creación, de invención. En otros términos, tendríamos una dimensión estética de la política que refiere a las particularidades y características estéticas que ésta posee y a cómo se sirve de recursos, capacidades o virtudes propias de ese espacio que tornan innegable la relación de principio, ontológica, que ambas tienen. En efecto, dicha dimensión estética se despliega en las diversas prácticas políticas que implican capacidades compositivas, de montaje y de percepción de escenarios así como suponen la utilización de recursos y habilidades creativas, poiéticas de invención de nuevos espacio-tiempos, escenas, personajes, argumentos, que no las convierten en prácticas artísticas pero que sí manifiestan esta encarnadura.

Así Rancière invita a alejarse de las concepciones más clásicas que suponen pensar que la estética y lo que atañe al ámbito del arte, sólo podría relacionarse con la política a través del arte político. Complejizando las formas de pensar esta vinculación, nos anuncia que la relación es mucho más carnal, cuerpo a cuerpo, ya que posee dos direcciones, la primera

de las cuales muestra cuánto de estética tiene la política, sus prácticas y también sus sujetos.

Una vez en este punto es posible abordar la segunda vía de la relación, la política de la estética, precisamente lo que refiere al arte político, a la praxis política del arte.

Comenzando a desentrañar esta cuestión se torna pertinente enunciar cuál es el significado que Rancière concede a la palabra arte. El arte no será considerado como aquel que une a las diferentes artes (pintura, escultura, danza, teatro, música, etc.), sino más bien como el dispositivo que las hace visibles, al decir de Ricardo Arcos-Palma, como dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación (Cfr. con Arcos-Palma 2008) y que se halla históricamente determinado por específicos regímenes de identificación y pensamiento. En este sentido, las prácticas estético-artísticas son “(...) ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con (las) maneras de ser y (las) formas de (su) visibilidad” que son reconocidas como tales, es decir, como artísticas, en base a los criterios de los regímenes históricos de las artes que rigen en cada época en particular (Rancière, 2009 a: 10/11).

Y aquí nuevamente se debe indagar sobre el concepto de estética y su re-significación a la hora de reflexionar en torno a esta segunda cara de la articulación. Si la estética tiene que ver con cierta composición que determina lo que se va a sentir, la estética es el pensamiento que refiere a un sensorium, que no debe asimilarse a sensibilidad y que a la vez permite definir las cuestiones del arte. En sus palabras “la estética no es el pensamiento de la sensibilidad. Ella es el pensamiento del sensorium paradójico que permite sin embargo definir las cosas del arte” (Arcos-Palma 2008).

En base a esta definición de la estética es que se la puede pensar en otro sentido, diferente a los ya enunciados, que aludirá a:

“(...) un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière 2009a: 7).

Rancière aclara aquí que con esta definición pretende alejarse de las concepciones que consideran a la estética como una teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad. La estética no se relaciona con una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer de los aficionados del arte, sino que es un régimen de identificación del arte; y entendida de este modo, como régimen de pensamiento y de identificación del arte que comprende las “cosas” del arte como “cosas” del pensamiento, tiene inicios en los tiempos de la Revolución Francesa.

Y aquí, otra advertencia que realiza Carolina Escudero resulta sumamente interesante ya que sostiene que, con régimen estético, Rancière remite a tres cuestiones que por

momentos se tornan distinguibles mientras que en ciertas ocasiones su diferenciación se vuelve opaca (Cfr. con Escudero 2009a). En un primer sentido, se refiere a una forma de pensamiento orientada a aprehender en general modos de composición de visibilidades y decibilidades no reductibles al “subsistema” del arte, sentido que también posee claras reminiscencias kantianas, como se indicó anteriormente; en una segunda acepción significa “un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, una manera específica de práctica social, que Jacques Rancière llama, práctica estética” (Ibídem: 6), en otras palabras, un modo de ser específico de aquello que pertenece al arte; y finalmente aparece como “una manera de identificar los objetos del arte que no se cierre a las formas de aprehensión características de los regímenes éticos y representativos -ligados al problema de la mimesis, la jerarquía de los temas y los medios y el valor de verdad de las imágenes u objetos” (Ibídem: 5).

Bajo estas consideraciones, Rancière da cuenta de la segunda vía de esta relación, que circula desde la política hacia la estética y que tiene que ver puntualmente con “la/s política/s de la estética”, en otros términos, con lo que clásicamente se ha considerado como arte político. Remite a las formas en que operan políticamente las prácticas estético-artísticas. Más puntualmente, indica los modos en los que el arte a partir de sus producciones hace política, se inmiscuye políticamente, constituyéndose en otro modo alternativo de disputar la distribución de lo sensible imperante, en otra modalidad de desacordar con el ordenamiento de cuerpos, espacios y tiempos que el orden policial dicta. Ahora bien, Rancière dará algunas indicaciones respecto de lo que para él supone el accionar político del arte. En una primera aproximación, la política del arte consistiría en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Y nuevamente aquí, el juego entre ruptura y composición, el arte rompe con la división de lo sensible a la vez que da lugar a otra composición de ello mismo. Así Rancière dirá:

“las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base” (Rancière 2009a: 19).

El arte, para este autor, no es político por los mensajes o sentimientos que transmite del mundo, tampoco lo es por su capacidad de representar las estructuras, los conflictos, las identidades, lo es, en cambio, por sus posibilidades de distanciarse de todas esas funciones, y lo es, sobre todo, por la creación en esa distancia, en ese hiato, de un tipo de tiempo y de espacio específicos, por las formas en las que divide ese tiempo y puebla ese espacio, en fin, por su participación en la repartición de lo sensible. Porque el arte construye “espacios

específicos”, “tiempos específicos”, formas inéditas de reparto del mundo común; el arte se constituye en una forma de ocupar un lugar en las formas en las que se redistribuyen y se crean los espacios, los tiempos, los cuerpos, las imágenes. Distintos modos de espacio-tiempo que son a la vez incertidumbres respecto de las formas ordinarias y dominantes de constitución de lo común.

Aquí sentiremos una diferencia con la propuesta rancieriana, en tanto que si bien consideraremos que el arte es político sobre todo por la composición de espacios-tiempos que genera, por las formas de poblar ese espacio y administrar ese tiempo, en fin, por su participación en la distribución de lo sensible, no creemos que deje de serlo en los casos en los que también transmite ciertos mensajes explícitamente, es decir, que no excluiríamos del análisis la textualidad de estas prácticas, más allá de que allí no esté puesto el foco que explica su politicidad. En otros términos, no creemos que baste ni que muchas veces sea determinante el mensaje para establecer la politicidad de una expresión pero tampoco que ella anule su naturaleza política.

Asimismo, Rancière adjudica al arte dos potencialidades políticas, dos formas predominantes de desplegar *políticas estéticas*. Estos son: reedificar un espacio público dividido y restaurar competencias iguales.

Respecto del primer objetivo, que indica la constitución de un espacio público dividido, ello se entiende como la transformación de los espacios materiales de circulación de personas y bienes en espacios disensuales a partir de la introducción en su seno de un objeto incongruente, de un tema suplementario, de una contradicción. En este sentido, el arte contribuiría a la reconfiguración de la experiencia en términos disensuales. Como sostiene Rancière el arte no es eficiente políticamente en sí mismo, sino sólo en la medida en que interviene en cierta distribución de lo sensible. En este sentido, los efectos políticos del arte no deben ser ubicados en la obra misma ni en la intención del artista, sino que su potencial político se halla en la disrupción que el arte, en tanto forma de experiencia sensible, puede provocar en una organización policial determinada entre la presentación sensible y las formas de los significados. Se trata, entonces, de introducir una perturbación, un elemento inquietante que induzca a la conclusión de que algo falla en el orden social. No debe pensarse, empero, que esta introducción conducirá mecánicamente a la conciencia de la situación política ni a la movilización.

Y aquí es momento de otra aclaración de nuestra parte, similar a la anterior. En efecto, si bien concebimos que en la intención del realizador y en la obra misma no radica totalmente la politicidad de una intervención creemos, no obstante, que estos factores no deben desconocerse, particularmente en lo que atañe a la palabra de los creadores más aún cuando como en el caso del repertorio que aquí analizamos esa misma “toma de la palabra” supone un doble cuestionamiento a la distribución policial de lo sensible. Decimos doble

cuestionamiento ya que tales sujetos habitan, en términos generales, posiciones de “sin parte” tanto en el orden social en general como dentro del ámbito artístico. Finalmente, evaluamos que la interpretación no puede prescindir de los discursos y sentires de los hacedores de estas prácticas o experiencias ya que, de ese modo, procederíamos a una subestimación de las subjetividades en juego, incurriríamos en el gesto colonial de tomar a las mismas como meros objetos de análisis que sólo hacen hablar sobre ellas al investigador.

Esta ruptura de los espacios y lugares asignados por el orden policial, este desquiciamiento del orden social y lingüístico al que el arte está llamado, puede emprenderlo a partir de generar nuevas formas de subjetivación y objetivación estética. Por subjetivación estética Rancière entenderá “(...) la diversidad imprevisible de maneras en que no importa qué individuos pueden entrar en el universo de la experiencia estética, a través de negociaciones concretas de la relación entre proximidad y distancia” (Rancière 2005a: 72); y por objetivación estética se referirá a “(...) el proceso aleatorio que transfiere formas de entretenimiento o espacios de diversión al dominio del arte” (Ibídem: 73).

De este modo, el arte romperá las coordenadas de la experiencia policial generando molestias, algunas de las cuales surgirán al incitar a crear nuevas formas de subjetivación estética, alentando a los sujetos a inmiscuirse en la experiencia del arte, a la vez que dando a lugar a procesos continuos de objetivación estética es decir, intentando convertir objetos, elementos, espacios de la cotidianeidad en objetos de experiencia estética.

Ello se vincula directamente con la segunda modalidad que el arte tiene de hacer política: ocuparse de la igualdad. Como se enunció previamente, puede contribuir a restaurar competencias iguales, puede convertirse en un verificador de la igualdad.

Para el tratamiento más acabado de este objetivo, en la obra de Rancière se pueden reconstruir tres posibles líneas para su abordaje. La primera la dicta una breve disquisición que se halla en *El maestro ignorante*. Allí Rancière relata que Joseph Jacotot alentaba a sus aprendices a pintar, como un modo más de verificar su igualdad. Los instaba a adentrarse en el mundo de la pintura como una lengua más, una lengua, sobre todo, siempre lista para expresar lo que se quiere y se siente (Cfr. con Rancière, 2007b)

¡Yo también soy pintor! Esa era la máxima a repetir, el axioma a ejercitar. En este sentido, “la pintura, como la escultura, el grabado o cualquier otro arte, es una lengua que puede ser comprendida y hablada por cualquiera que tenga la inteligencia de su lengua” (Rancière 2007 b: 90). El arte no acepta el “yo no puedo”. Esto no debe confundirse con la intención de generar grandes pintores, de convertir a todos en excelsos artistas, sólo se pretende lograr hombres emancipados que se animen a gritar incansablemente ¡yo también soy pintor!

Entonces la lección emancipadora del artista es anunciar que todos podemos ser artistas y a la vez el artista emancipado será aquel que considere siempre su obra, su poema, como

ausencia de otro poema, de aquel que está en cada uno, al que todos pueden acceder y conocer. Artista que comprende que es un hombre entre hombres, un igual entre iguales que se entienden mutuamente, artista que no conoce de jerarquías vanas. El artista también tendrá algo que enseñar. Mostrará precisamente que todos poseen en igual medida capacidad para experimentar placer y pena y que la clave radica precisamente en poder expresar, en animarse a expresar. De este modo, los artistas al ser doctos en trabajar en la distancia entre el sentimiento y la posibilidad de expresión, moldeando la diferencia entre el lenguaje mudo de la emoción y la arbitrariedad de la lengua, serán quienes podrán adentrar a los hombres en ese camino.

La segunda de las líneas para repensar al arte en tanto medio de restitución de capacidades iguales se encuentra en su trabajo titulado *El espectador emancipado*, en el que puede detectarse otra problematización de la relación entre arte y política, pero más específicamente, de la función igualitaria del arte, a partir de la reflexión acerca del problema del espectador.

Como sostiene Rancière a principios del texto, el espectador resulta un punto estratégico del debate sobre la relación entre arte y política. El espectador se halla inmerso en una paradoja, la paradoja del espectador, que Rancière enuncia de la siguiente manera, refiriéndose puntualmente al teatro, pero siendo pasible de extenderse a otro tipo de expresiones artísticas:

“no hay teatro sin espectadores aunque sea sólo uno (...). Pero el espectador es algo malo. Ser espectador significa mirar a un espectáculo. Y mirar es malo, por dos razones. Primero, mirar es lo opuesto de conocer. Significa estar en frente de una apariencia sin saber las condiciones de producción de esas apariencias o la realidad tras ella. Segundo, mirar es considerado como el opuesto de actuar. Aquel o aquella que mira un espectáculo, permanece inmóvil en su asiento, sin ningún poder de intervención. Ser espectador significa ser pasivo” (Rancière 2004a: 2).

Esta paradoja equívoca en sus términos se resuelve cuando entendemos que hasta la misma oposición entre mirar y actuar es propia de esta lógica de dominación y ordenamiento de los cuerpos, los espacios y los tiempos. Mirar, también es una acción que confirma o modifica la distribución de lo sensible, en tanto supone una interpretación que en sí misma constituye una forma de aceptar o reconfigurar los repartos imperantes. En palabras de Rancière:

“el espectador es activo, como el estudiante o el científico: él observa, él selecciona, compara, interpreta. El reúne/ata lo que ha observado con muchas otras (cosas) que ha observado en otras etapas, en otro tipo de espacios. Él hace su poema con el poema que se ha performativizado (...) frente a él. Ella participa en la performance si

es capaz de contar su propia historia sobre la historia que sucede delante de ella” (Ibídem: 7/8).

Los espectadores interpretan lo que delante de ellos es interpretado, y lo hacen manteniendo cierta distancia con la interpretación que se les expone. Y aquí el segundo punto clave: “el espectador ve, siente, y entiende algo en la medida en que hace su poema como el poeta ha hecho, como los actores, bailarines o performers han hecho” (Rancière 2004: 8). Como se anuncia en *El maestro ignorante* la emancipación consiste en que ninguna inteligencia esté sometida a otra, en este caso, en que cada uno emprenda sus propias interpretaciones.

Y esta capacidad del arte de hacer a cualquiera igual a cualquiera, capaz de interpretar a su medida y manera, por sus propios medios, los objetos y obras del arte en general es lo que conduce a pensar en la emancipación del espectador, la emancipación de cualquiera en tanto espectador. No se debe convertir al espectador en actor, en un ser activo que abandone su naturaleza pasiva. El espectador es de por sí activo, activo en tanto forja su propia historia y traduce y re-traduce, interpreta lo que ve, escucha y siente. No hay método, punto de partida ni de llegada. Todo está poblado de nudos, de diversos puntos de partida, desde los que se puede aprender, interpretar y emanciparse. No hay roles estatuidos, el espectador es actor de su propia historia y el actor es espectador del mismo tipo de historia. La tercera línea en la que puede rastrearse en la obra rancieriana la función igualadora del arte, tiene que ver con la relación que el arte teje con lo anónimo. Rancière sentencia que la política del arte deberá ser una política de lo anónimo. Lo anónimo entendido no como un concepto sustancial, ontológico, ni como una fuerza originaria. A diferencia de ello, lo anónimo se comprende como el concepto de una distancia, es un concepto-distancia, que refiere a continuos procesos de conversión de una forma de anonimato en otra. Lo anónimo es lo sin nombre, lo que se distancia de las nominaciones imperantes, es lo que no tiene nombre ni parte en el orden policial⁷.

Rancière expresa que lo anónimo es una relación entre tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, y el devenir-anónimo propio de una representación artística. Por tanto, la relación entre la estética de la política y la política de la estética supone pensar la vinculación entre la subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo propio de la estética. En otros

⁷ Como destaca Brian Holmes, el nuevo régimen del arte surgido a partir de la Revolución Francesa, denominado por Rancière “régimen estético del arte” y que por razones de extensión no ha podido trabajarse en este apartado, determina la belleza paradójica del sujeto anónimo, de cualquiera y de cualquier cosa, permitiendo la conversión continua de aquello que sólo puede ser adjudicado a lo ordinario en una huella, en objetos y sujetos de arte. El régimen estético y la revolución que produjo supusieron la gloria de lo insignificante, que fue objeto y sujeto de la pintura y de la literatura y luego de la fotografía y el cine. Y ello se debe a que el régimen estético es el que echa por tierra la lógica del sistema representativo, la correlación entre la dignidad de sus temas y las formas de expresarlos, es el que destrona la adjudicación de géneros a temas, dirá Rancière, rompe con la correspondencia mecánica establecida de la tragedia para los nobles y la comedia para los pobres (Cfr. con Holmes 1999).

términos, la relación, reformulada bajo estos conceptos, debe pensarse entre la subjetivación política en tanto colectivo de enunciación y manifestación cuya causa es la de cualquiera -más precisamente la de los sin-parte, la de los incontados/incontables- con el devenir-anónimo de la estética en tanto siempre es expresión de cierto mutismo, de la vida anónima. No hay equivalencia entre ambos anonimatos, su relación no es una simple vinculación carente de conflictos, más aún, en ciertas ocasiones, uno puede ir contra otro, y generalmente, entre ellos se establecen compromisos precarios, debido a que no hay ninguna forma establecida respecto de cómo poner la fuerza estética anónima al servicio de la fuerza colectiva de los anónimos.

En efecto, el disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos pero nunca se confunde con él. Un anonimato no coincide con otro y la apuesta no reside precisamente en hacerlos coincidir sino en ponerlos siempre en juego, vincularlos, pero en tanto diferentes, sin que pierdan su particularidad. El vínculo entre estética y política de lo anónimo consiste en evidenciar su carácter de proceso de distanciamiento, puesto en cuestión permanentemente, proceso que se juega en la obra misma, en la que el artista no resuelve esta relación entre la política y la estética sino que muestra la ausencia misma de resolución de la vinculación entre los dos anonimatos. Rancière manifiesta que “no se trata únicamente de que el autor deba eclipsarse para hacer coincidir el esplendor de la obra con la belleza del mundo y del muerto. Se trata también de que el mundo continúe hablando, y el ‘muerto’ se resista a su embalsamamiento” (Rancière 2005a: 87).

Esta relación entre los dos anonimatos opera en función de metamorfismos, que se sirven de la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios marcados por la topologización consensual, que identifica a los anónimos y los adjudica a lugares específicos, el juego de las fuerzas disyuntas de lo anónimo. No hay entonces fórmulas ni recetas para el tratamiento de esta tensión, que caso a caso, sujeto a sujeto, obtendrá canales de solución diversos, soluciones precarias y contingentes.

Entonces, el arte se torna crucial por la resistencia en la que ubica a lo anónimo, al hacer con ello arte, y al mismo tiempo por la posibilidad de subjetivación que brinda al sujeto anónimo que hacedor de arte. También por las que otorga al sujeto anónimo que atraviesa una experiencia estética, a aquel que, en tanto individuo que oscila entre varios anonimatos, se para frente al arte sin saber qué busca y dejando en suspenso, para quienes han gestado y proponen esas creaciones, qué es lo que ha encontrado.

Por tanto, recapitulando, podemos decir que la política tiene su estética propia, como composición de lo visible y lo invisible y percepción de ello mismo, y, en otro sentido, más cercano a una idea de práctica estética de la política, como creación de espacios disensuales, de escenas y personajes, de manifestaciones y enunciaciones, que no necesariamente suponen creaciones del arte. Por otra parte, la estética, como un modo

específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, como práctica estética del arte, tiene su política, sus formas de hacer política, sus formas de intervenir mediante las obras u objetos del arte en la repartición de lo sensible, de alterar las redistribuciones de cuerpos, espacios y tiempos, o sea, sus formas de interrumpir la experiencia sensorial. Finalmente, de lo antes dicho puede deducirse que toda política es estética, y en ello se basa la vinculación de principio que estética, arte y política tienen, pero a la vez no toda estética, y con ello no todo arte es político, sino que es potencialmente político y es allí donde reside la apuesta.

Rancière sintetiza de este modo, en uno de sus últimos trabajos, los dos canales de esta estrecha vinculación. Asevera:

“arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Rancière 2010a: 65).

Pues, hasta aquí la propuesta rancieriana a la que, en principio, tensionamos en cuatro puntos: en primer lugar, a diferencia de los casos que generalmente analiza este pensador, aquí no nos centraremos en las producciones artísticas que realizan sujetos legitimados, de diferentes modos, como artistas, a excepción del abordaje del activismo artístico que supondrá el análisis de colectivos de artistas que están legitimados como tales aunque en posiciones periféricas. Esta cuestión, es decir, abocarse en sus escritos a pensar preferentemente este tipo de casos, a nuestro entender ha limitado el potencial del instrumental desplegado en ellos. Asimismo, y en segundo lugar, aquí no trabajaremos con artistas individuales lo que nos conducirá a explorar y conjugar estas apreciaciones con otras necesarias para discutir la acción colectiva. En tercer término, analizaremos prácticas y acciones que directamente son pensadas como de protesta. Ello, en cierta medida, contraría el tipo de análisis que el autor suele hacer en tanto por lo general se aboca a pensar obras que a priori no son explícitamente políticas, en el sentido, clásico del término. Sin embargo, creemos que sus propuestas, reajustadas en algunos puntos, pueden ser puestas también en diálogo con este tipo de prácticas. En cuarto lugar, en muchos casos las prácticas y experiencias por nosotros analizadas mixturán variadas expresiones o manifestaciones artísticas. Allí también hallamos una diferencia importante en tanto el autor suele, generalmente, estudiar aisladamente obras pictóricas, literarias, teatrales, performáticas, cinematográficas o fotográficas, por ejemplo, otorgando a la especificidad del

arte en cuestión características que, cuasi-ontológicamente, lo distinguen de otros modos de hacer arte. Nosotros prescindiremos en muchos casos de tales precisiones y nos serviremos más vale de las inspiraciones generales de su pensamiento que antes hemos enunciado. En fin, a estos señalamientos, se deben las advertencias y distancias que hemos marcado en algunos puntos a lo largo de estas líneas así como las que vendrán más prolíferamente luego.

Así, ahora, será el tiempo en que trascenderemos el manual de uso y nos serviremos libertariamente de lo que esta propuesta habilita, explorando sus posibilidades, mixturándolas con otros discursos, intimándola en algunos puntos, desconociéndola, en otros.

II. LA ACCIÓN COLECTIVA. LA PROTESTA Y SUS REPERTORIOS

Las prácticas y experiencias que aquí analizaremos centralmente constituyeron acciones colectivas que fueron llevadas a cabo principalmente por jóvenes que, en un primer momento se hallaban nucleados dentro de una organización juvenil territorial o de base, de origen eclesial llamada *La Vagancia* y que posteriormente conformaron el movimiento social denominado *Bodegón Cultural Casa de Pocho*. Ellos desplegaron un repertorio de protesta que contó con determinadas características sobre las que ahondaremos luego.

Dentro del magma de trabajos sobre la acción colectiva pueden distinguirse dos grandes vertientes teóricas: la perspectiva de la “movilización de recursos”, dentro de la que podríamos citar a autores como Mancur Olson, Charles Tilly y Sidney Tarrow y la perspectiva de los “movimientos sociales” en cuyo paradigma se sitúan Alain Touraine, Claus Offe, Jünger Habermas, Jean Cohen y Andrew Arato, Anthony Giddens, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe y Alberto Melucci (Cfr. con Iglesias 2008). Asimismo, en el plano de los estudios de raigambre nacional es posible diferenciar entre versiones que privilegian la acción de protesta, contenciosa, como determinante para el análisis de estos procesos de acción colectiva así como de su politicidad, y que Iglesias denomina “visiones politicistas”, de aquellas, rotuladas como “visiones culturalistas” que tematizan la acción colectiva haciendo un decidido hincapié en el conjunto de las significaciones de los sujetos que protagonizan dicha acción y en las que ocupan un lugar central los procesos de identificación con una especial preocupación por la cultura política. Mientras que en la primera línea, más cercana a su vez al enfoque de la “movilización de recursos”, Iglesias ubica los trabajos de Schuster; Schuster y Pereyra; Auyero; Farinetti y Dalmata, en los segundos sitúa producciones como las de Svampa; Svampa y Pereyra; Scribano; Giarraca y Grass y Merklen, entre otros, quienes a su vez se encuentran más decididamente afines a la perspectiva de los movimientos sociales. Interpretaciones que, por lo demás, habilitan complementaciones y mixturas más o menos promiscuas y productivas.

Respecto de la perspectiva de los movimientos sociales, una de las definiciones más frecuentadas es la de Melucci para quien constituyen un tipo de acción colectiva que se caracteriza por poseer las siguientes dimensiones. La primera es:

“(…) (la) solidaridad, es decir, la capacidad de los actores de reconocerse a sí mismos y de ser reconocidos como miembros del mismo sistema de relaciones sociales. La segunda característica es la presencia del conflicto, es decir, una situación en la cual dos adversarios se encuentran en oposición sobre un objeto en común, en un campo disputado por ambos. (...) El conflicto, en realidad, presupone adversarios que luchan por algo que reconocen, que está de por medio entre ellos, y que es por lo que precisamente se convierten en adversarios. La tercera dimensión es la ruptura de los límites de compatibilidad de un sistema al que los actores

involucrados se refieren. Romper los límites significa que la acción sobrepasa el rango de variación que un sistema puede tolerar, sin cambiar su estructura (entendida como la suma de elementos y relaciones que la conforman)” (Melucci 1999: 46/47).

Al respecto, si bien compartimos la primera y la tercera de las características que destaca como características que distinguen a los movimientos sociales, estimamos pertinente realizar algunas precisiones respecto del segundo señalamiento que indica la presencia del conflicto por un objeto en común reconocido y disputado por los adversarios.

Nos montamos aquí en una pregunta que Natalia Gil antepone a la hora de pensar en estos sujetos colectivos. Inquire: “¿por qué no pensar al movimiento por fuera de la dialéctica del amo y del esclavo?, ¿por qué no pensar lo político por fuera de la lógica del reconocimiento?” (Gil 2012: 64). Responde, insidiosamente:

“El esclavo no quiere lo mismo que el amo, pensar que ambos quieren lo mismo sería adoptar un punto de vista dominocéntrico y legitimista (Grignon-Passerón, 1989). El ‘esclavo’ quiere otra cosa. Este ‘querer otro’ encarna la eventualidad y el ‘peligro’ de su liberación. En esta positividad de un querer otro de los sectores populares está la posibilidad emancipatoria” (Ibídem).

Ello no implica desconocer las relaciones de dominación imperantes ni tampoco negar toda posibilidad de que el movimiento, parcialmente, bregue por ese objeto común al que todos reconocen, sino advertir que esta lógica del reclamo y la demanda que supone criterios de valoración y reconocimiento unánimes así como una dinámica de negación que se agota en ese gesto no constituye la única lógica de conformación y actuación de tales sujetos colectivos.

Gil aclara:

“Hay una parte, sí, en la que el movimiento busca el reconocimiento de un derecho negado, pero la cosa no termina allí. Su potencia radica en la posibilidad de ir más allá y más acá del marco relacional de la lógica de dominación. El movimiento no puede reducirse a la negatividad, que le asigna la relación de subordinación. Debemos pensar el excedente insubordinado, la soberanía -en estricto sentido batailleano, como principio irreductible que escapa a todo utilitarismo- (Bataille, 1996, 2003, 2007) del saber popular” (Ibídem).

Dicha perspectiva sintoniza un dial de pensabilidad en la cual los movimientos son reconocidos dentro de una estructuración hegemónica pero excediendo tal formación, son vislumbrados desde su propia positividad. Siempre hay algo más, un resto que se derrama por los bordes del perímetro delimitado por el aparato de dominación.

En términos deleuzianos, se trata de pensar en el intersticio entre lo molar (lógica de la representación binaria) y lo molecular (flujos que escapan a ella). Nuevamente, en palabras de Gil:

“Las máquinas molares siempre se ven excedidas por los flujos de multiplicidad molecular. Quizá, podamos entender a los movimientos sociales como ese intersticio que se maneja entre lo molecular y lo molar. Los llamados nuevos movimientos sociales indudablemente luchan por el reconocimiento de determinados derechos y al hacerlo se someten a las máquinas molares. Pero, la imaginación social no queda paralizada allí. Reconocido el derecho, el deseo no cesa de fluir” (Ibídem: 65).

Siendo fieles a la perspectiva ranceriana, tampoco podríamos admitir la existencia de este objeto al que todos reconocen y sobre el que disputan en una misma sintonía. De hecho, allí radica la naturaleza del desacuerdo, como conflicto matricial de la política, el cual no supone un conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro, lo que devela la existencia de algo común entre ellos, sino que la disputa atañe incluso al sentido mismo de la blancura.

Sin embargo, en este punto, creemos que es preciso reflexionar un tanto más incisivamente sobre la propuesta ranceriana. Algunas lecturas sostienen que la consideración de “los sin-parte” y su concepción de la política que supone la existencia de dos mundos pero alojados en uno solo, conduciría, en última instancia si triunfara la lógica política de la igualdad sobre el orden policial, a la obtención de la igualdad de los seres parlantes, a lograr esa parte de los que no tienen parte y a su ubicación en ese mundo común. Esta interpretación no es compartida plenamente en estas líneas. La inerradicabilidad del desacuerdo indica esa pulsión permanente por el “algo más” que señala Gil. Asimismo, la condición de la igualdad, la cual no puede ser alcanzada teleológicamente sino que sólo se presenta en su actualización en la forma de casos, fundamenta también nuestro corrimiento de esta interpretación sobre la matriz ranceriana.

Sosteniendo, en cierta medida, la crítica mencionada, Lazzarato, por su parte, afirma que para Rancière:

“(…) emanciparse no es huir o hacer huir, resistir no es crear, sino afirmarse como si se compartiera, en el litigio, un mundo común. Emanciparse es afirmar la pertenencia a un mismo mundo, ‘agrupamiento que no puede hacerse más que en el combate’. La demostración de la igualdad consiste en ‘probar al otro que no hay más que un solo mundo’ (Lazzarato 2010: 191).

Es precisamente en esta aseveración respecto de la verificación de un solo mundo donde radica nuestra disidencia. Nuestra lectura destaca que no es en probar la existencia de un mismo mundo, es decir comprobar que la desigualdad se funda en una igualdad primera, donde radica el núcleo de la apuesta ranceriana sino en la mostración de que ese mundo de los pesos y las medidas no es el único mundo, es decir que el orden policial no es la ley y la

medida de todas las cosas. Es la existencia de un dos lo que descalabra la estructuración policial y en esas demostraciones que sólo se actualizan en la forma de casos, sin punto de llegada, y no en la constitución de *otro* mundo, otro pero uno al fin, donde radica la política. De hecho, la política es inescindible de la policía, no tiene sujetos u objetos que le son propios, sino que surgen a partir de una negación del orden policial que luego ésta excede. No es, entonces, en la fundación de un lugar común aunque en disenso, no es en el punto en que esos dos mundos sean alojados en uno donde estriba la política sino en alojar ese otro mundo en el mundo. Es decir, no es la disputa del negro contra el blanco, no es el reconocimiento del derecho igual a la blancura o a la negrura sino el desacuerdo en torno a los criterios que definen a eso como blanco y a aquello como negro, al derecho como derecho, a los sujetos habilitados para enunciarlo y tener acceso a él, etc. En consecuencia, y más allá de estas desavenencias respecto a la interpretación de la propuesta ranceriana, es allí donde también creemos radica la potencialidad política de los movimientos sociales. Si seguimos a Lazzarato, parcialmente, al coincidir en que la propuesta ranceriana no profundiza más allá de esta instancia. El autor asevera:

“Para ser verdaderamente emancipatoria, la reivindicación de la igualdad debe ser sometida a una política de la diferencia, que no es el ‘tumulto del capital y de la democracia’, sino la invención y la efectuación de una multiplicidad de mundos, el devenir otro, conflictivo, de las subjetividades” (Ibídem: 198).

Por tanto, a su entender: “no se trata de oponer los dos terrenos de lucha: el de la igualdad y el de la diferencia, sino de saber que el primero no es más que una condición, una especie de zócalo ontológico para el despliegue del segundo” (Ibídem). Así, para Lazzarato la lucha de los movimientos:

“(…) no se contenta con negar la prescripción ‘policial’ de lo visible y lo enunciable, sino que inventa una multiplicidad de lenguas, de semióticas, de formas de enunciación que son otros tantos mundos en los cuales la “policía” no tiene asidero. El rechazo no es nunca más que el primer plano de la lucha, que se despliega siempre al mismo tiempo en un segundo plano en donde ella es resistencia e invención” (Ibídem: 199).

En otros términos, Rancière no ahonda ni destaca políticamente las formas en que las desidentificaciones, los arracamientos a la naturalidad de un lugar o las verificaciones de la igualdad se despliegan, en otros términos, no trabaja en relación a cómo esas líneas de fuga devienen traspasando lo que inicialmente era una apertura, o sea, no profundiza sobre las formas en que proliferan esos otros mundos posibles a los que el desacuerdo da lugar. Entonces, no creemos que estas interpretaciones deban ser radicalmente diferenciadas sino complementadas en este punto, cuestión que, finalmente, hasta el mismo Lazzarato habilita.

Retornando el hilo de la argumentación, luego de esta disquisición, según Adrián Scribano, es preciso diferenciar entre conflicto, protesta y acción colectiva para comprender el accionar de los movimientos sociales. Esta última se conforma en función de las metas, los recursos y los límites que ponen en juego los actores en ella implicados. De este modo, según Melucci “los individuos actúan colectivamente construyendo su acción por la definición, en términos cognitivos, de las posibilidad y límites (de su acción) al mismo tiempo que interactúan en orden a ‘organizar’ sus conductas comunes” (Scribano 2003a: 79).

Para esta vertiente, las protestas son parte de la acción colectiva pero, a diferencia de la otra corriente, no la agotan. De este modo, la protesta social,

“puede ser entendida si se analiza como la interconexión de diversos momentos de movilización que se generan y giran en torno a redes de conflictos, pero no se agota en la sola manifestación de la acción colectiva, sino por el contrario están fuertemente relacionadas también con períodos de latencia” (Ibídem: 82)

La misma está precedida y procedida por situaciones conflictivas que, según Scribano, en su conjunto pueden ser denominadas como “redes de conflictos” (Ibídem) que a su vez implican redes de conflictos anteriores conectadas entre sí. Las mismas se manifiestan en la protesta social y a la vez visibilizan otras redes sumergidas o veladas dando lugar a un espacio-tiempo multipolar de situaciones antagónicas que de algún modo marca el límite y el horizonte del campo conflictual (Cfr. con Scribano 2003a). Este campo de conflictos delinea de algún modo, a partir de las atracciones y rechazos que genera, la protesta, en términos de su producción y reproducción (Ibídem).

La protesta no es considerada, entonces, como el resultado directo ni inmediato de situaciones estructurales. En otros términos, las situaciones de injusticia, desempleo, hambre, etc. no producen de modo unidireccional ni menos aún espontáneo situaciones de protesta sino que éstas suponen mediaciones (Cfr. con Scribano 2003a y Auyero 2002a y b). Sin dudas, son las bases que impulsan la erección de la beligerancia popular pero ésta obedece a complejos procesos políticos que anudan tradiciones de lucha con actualizaciones y experimentaciones propias de los nuevos contextos. Las consideraciones sobre el carácter de dichas mediaciones varía entre aquellos que adjudican un carácter más racional, estratégico y calculado al proceder del actor, tal es el caso de los teóricos influidos por los primeros desarrollos de la perspectiva de la movilización de recursos, o aquellos que confían en un proceder más impregnado de factores de orden afectivos que comúnmente traen aparejados mayores niveles de espontaneidad la cual, no obstante, nunca es total al menos al nivel de considerar a la protesta como un mero epifenómeno reactivo.

Scribano plantea que “la estructuración de las acciones colectivas devenidas protestas sociales son formas de espacialización de los tiempos en que los actores anudan metas, decisiones, inversiones emocionales y recursos expresivos” (Scribano 2003a: 84). Esta

precisión respecto de la espacialización de los tiempos advierte acerca de la necesidad de atender a tres momentos diferentes que la componen. Por una parte, las “expresiones del conflicto”, por otra, los “episodios” que asumen las redes de conflicto y, finalmente, las “manifestaciones de la acción colectiva” (Cfr. con Scribano, 2003a) que será el punto en el que nos detendremos.

Las manifestaciones “(...) implican la o las acciones puntuales fugaces o de cierta permanencia que el colectivo que protesta muestra como mensaje de visibilidad social” (Ibídem: 85). En otros términos, las manifestaciones son lo que habitualmente se caratula como “forma de la protesta”.

Las formas, los modos de protestar, fueron rotulados bajo el término de “repertorio de acción colectiva” acuñado por Tilly, quién pretendió explicar a partir de su utilización las regularidades y las transformaciones, preferentemente a largo plazo, que éstas experimentaban. Tal concepto fue retomado de diverso modo por las distintas perspectivas que antes mencionábamos, especialmente por Auyero y Farinetti así como también por Svampa, Pereyra y Merklen.

En su versión inicial, la noción de repertorio diseñada por Tilly alude a “un conjunto limitado de rutinas que son aprendidas, compartidas y ejercitadas mediante un proceso de selección relativamente deliberado” (Auyero 2002b: 188). Además de considerar la pertinencia del término para atender conjuntamente a dinámicas macro-estructurales y a procesos a nivel más micro y a un análisis diacrónico y sincrónico que permite ver las formas actuales así como sus regularidades y transformaciones, Auyero argumenta que este conjunto de rutinas beligerantes “a) surge de luchas continuas contra el Estado, b) tiene una relación íntima con la vida cotidiana y con las rutinas políticas, y c) es condicionado por las formas de represión estatal” (Ibídem).

Por otra parte, adhiere que este término destaca el carácter cultural de estas prácticas en la medida en que se centra en los hábitos de beligerancia adoptados como resultado de expectativas compartidas e improvisaciones aprendidas. Expresa: “el repertorio no es meramente un conjunto de *medios* para formular reclamos sino una colección de *sentidos* que emergen en la lucha de manera relacional; sentidos que, como diría Geertz (2000: 76), se ‘imprimen en el flujo de los eventos’” (Ibídem: 189). Esta idea de aprender en medio de la lucha para Auyero conduce nítidamente a la metáfora teatral del repertorio que convida, podríamos agregar, al seguimiento general de un libreto así como la apertura, más o menos limitada, de improvisaciones desatadas por la puntual coyuntura.

Auyero, no obstante, destaca, retomando a Tilly, principalmente el aspecto de rutina del repertorio. Nos dice:

“el repertorio existente (...) constriñe la acción colectiva; lejos de la imagen que algunas veces tenemos de multitudes irracionales, la gente tiende a actuar dentro de

límites conocidos, a innovar en los márgenes de las formas existentes y a perder muchas oportunidades que, en principio, estarían disponibles. Ese condicionamiento es resultado, en parte, de las ventajas de la familiaridad, en parte de la participación de otros actores en las formas establecidas de acción colectiva' (Tilly, 1986: 390-1). De esta manera, el concepto nos invita a combinar dos intereses que, por mucho tiempo, han estado divorciados: el impacto que tiene el cambio estructural en la protesta y los cambios en la cultura de la lucha popular (Tarrow, 1996)" (Auyero 2002b: 189/190).

El concepto de repertorio, como vemos, incluye todas las prácticas que componen la protesta. Por nuestra parte, sólo nos adentraremos en los aspectos estético-artísticos de estos repertorios, en el conjunto de estas formas de creatividad e imaginación, en el flujo poético desatado, donde creemos que la crisis del 2001 apuntó un giro decisivo. Ello supondrá, otro corrimiento. No sólo nos centraremos únicamente en los aspectos estético-artísticos de estos repertorios, no contemplando sus demás componentes, sino que nuestra mirada implicará una consideración del repertorio a más corto plazo, tal como veremos luego. Además que en nuestro caso, aunque podamos establecer alguno lazos con prácticas anteriores, destacaremos el momento de cambio y transformación más que las permanencias de dicho repertorio, aun cuando luego tales transformaciones se hallan rutinizado.

Así, en los repertorios de las protestas se emplazan determinados recursos expresivos. En este sentido, Scribano y Cabral sostienen que la protesta social debe ser pensada de modo complejo como "(...) momento de visibilidad de la acción colectiva y como la externalización de una multiplicidad de redes de conflictos previas; y es en ese tiempo-espacio donde la protesta se vincula con la puesta en escena colectiva a partir de la construcción-selección de recursos expresivos" (Scribano y Cabral 2009: 131).

Definen dichos recursos expresivos como objetos textuales que permiten delimitar, construir y distribuir socialmente el sentido de la acción (Cfr. con Scribano y Cabral 2009). A nuestro entender, más que objetos textuales, habría que pensarlos como una serie heterodoxa de prácticas estéticas y, en algunos casos, específicamente artísticas que contribuyen en la construcción del sentido de la acción a la vez que intensifican las posibilidades perceptivas (en sentido visual, auditivo, táctil, afectivo) de las protestas. Potencian su aprehensión a la vez que construyen su sentido implicando una serie de inversiones emocionales de los sujetos gestores de la protesta, es decir, una serie de apoyos afectivos (Cfr. con Scribano 2003a). En otros términos, los recursos expresivos construyen las dramaturgias de las protestas, sus puestas en escena significantes y sensitivas. Estas dramaturgias anhelan conmover la gramática de las acciones y la geometría (Cfr. con Scribano y Cabral 2009) que

ordena cuerpos, espacios, tiempos, así como cierta estructura perceptiva y de las sensibilidades común, en sentido ranceriano, cierta distribución de lo sensible.

Bajo esta premisa, pues, es que adquiere una particular relevancia la pregunta por las formas en que los sectores populares escenifican sus demandas, considerando, como veremos luego con mayor claridad, que estas formas de la creatividad y de la imaginación estética y política, exceden con creces ontológicamente su condición de recursos (expresivos) o su lugar en la composición de un repertorio, alumbrando otras experiencias políticas, comunitarias, vitales.

III. CULTURA Y ARTE CON SABOR A PUEBLO

“Necesitamos al mismo tiempo creación y pueblo”

Gilles Deleuze

Breves disquisiciones sobre la idea de cultura

Merklen señala que es necesario atender en este desarrollo de los repertorios de la acción colectiva a las interacciones con la cultura popular (Cfr. con Merklen 2005). Es decir, no sólo los modos en que los repertorios se nutren de ella sino también las formas en las que ellos componen y dejan sentidas huellas en el complejo mundo de la cultura popular lo cual los convierte en algo más que en un mero efecto, aunque mediado, de una crisis. Es decir, destaca su función positiva –en el sentido de propositiva- en la conformación de aquella.

Sostiene:

“esta recomposición de los mundos populares constituye un aspecto importante en la producción cultural que puede observarse a nivel barrial. La expresión más clara de esta dimensión se encuentra en la nueva y prolífica producción simbólica, puesto que en ella puede observarse cómo se construye positivamente (y no sólo como acción reflejo de la crisis) el complejo y nuevo mundo popular” (Ibídem).

Delinearemos ahora, entonces, qué entendemos por cultura y arte popular lo que a su vez conducirá a bucear en la noción de “lo popular”, adjetivación con la que decidimos señalar estas prácticas y expresiones que aquí analizamos.

La cultura, en sus distintas acepciones⁸, se ha diferenciado por su carácter específicamente humano. No obstante, fuera de este parcial acuerdo, ha sido y es un término intensamente

⁸ Etimológicamente la palabra “cultura” se asocia con la acción de cultivar y de practicar, también se vincula con la acción de honrar y con la idea de culto tanto a deidades religiosas como al cuerpo o al espíritu. En este sentido, tal como afirma Araujo, “en las acepciones que el Diccionario de la Real Academia Española le reconoce, la cultura puede ser el resultado o el efecto de cultivar los conocimientos humanos y, también, el conjunto de modos de vida y de costumbres de una época o grupo social” (Szurmuk y McKee 2009: 69). En efecto, como asevera Raymond Williams esta acepción del término, que ha sido una de sus primeras consideraciones, supone que la idea de cultura designa un proceso, el de cultivar, ya sean granos y animales o, por extensión, el espíritu, el alma o la mente humana. Posteriormente, el término cultura también refiere a “(...) una configuración o generalización del ‘espíritu’ que conforma ‘todo el modo de vida’ de un pueblo en particular” (Williams 1994: 11).

Michel de Certeau propone en *La cultura en plural*, una interesante sistematización de diferentes acepciones del término cultura que merece ser transcripta en toda su extensión. Según el autor, este término ha sido abordado de diferentes modos y con diversos empleos, designando alternativamente:

“a) Los tratos del hombre ‘cultivado’, conforme a un modelo elaborado en las sociedades estratificadas por una categoría que ha introducido sus normas allí donde impuso su poder.

b) Un patrimonio de ‘obras’ a preservar, a extender, o respecto de la cual situarse (...). A la idea de ‘obras’ a difundir se agrega la de ‘creaciones’ y de ‘creadores’ a favorecer, en vista de una renovación del patrimonio.

c) La imagen, la percepción o la comprensión del mundo propio de un medio (rural, urbano, indio, etc.): la *Weltanschauung* de Max Weber (...).

d) Los comportamientos, instituciones, ideologías y mitos que componen los cuadros de referencia y cuyo conjunto, coherente o no, caracteriza a una sociedad y la diferencia de las otras.

e) Lo adquirido, en tanto que se distingue de lo innato. La cultura está aquí del lado de la creación, del artificio, de la operación, en una dialéctica que la opone y la combina con la naturaleza.

f) Un sistema de comunicación, concebido según los modelos elaborados por las teorías del lenguaje verbal. Se subrayan, sobre todo, las reglas que organizan entre sí los significados o, en una problemática semejante, los media (...)” (De Certeau 2004: 157/158).

polimórfico y polívoco oscilando en sus significaciones desde las definiciones antropológicas generales que la conciben como cultivo de la mente o el espíritu humano o aquellas como la acuñada por De Certeau que la entienden como “(...) la proliferación de las invenciones en los espacios de la constricción” (De Certeau 2004: 17), como pluralidad de creaciones humanas; hasta las más restringidas que la piensan sólo en términos de la producción artística. Es decir, como manifiesta Williams, el concepto fluctúa entre una dimensión de referencia de carácter significativamente total⁹ a otra delimitadamente parcial (Cfr. con Williams 1994).

Según Williams, los trabajos contemporáneos al respecto, se han nutrido paralelamente de ambas vertientes teóricas produciendo conjunciones interesantes que rescatan y mixturán elementos provenientes de las dos posiciones. Estas convergencias actuales se encabalgan preferentemente sobre la visión materialista¹⁰, particularmente, debido a su interés en contemplar todo el orden social global al analizar los procesos culturales, pero se diferencian de ésta en la medida en que consideran que la cultura no es sólo producto o efecto de dicho orden sino, por el contrario, y sirviéndose de la perspectiva idealista¹¹, remarcan el carácter constitutivo de las prácticas culturales respecto al orden social en general. Por tanto, estas teorías consideran “(...) la cultura como el *sistema signifiante* a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Ibídem: 13).

Para Williams, de este modo, se produce una convergencia, dentro de la que el autor ubica su trabajo, entre “1) los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como ‘todo un modo de vida’ diferenciado, dentro del cual, ahora, un ‘sistema signifiante’ característico se considera no sólo como esencial, sino como esencialmente implicado en *todas* las formas de actividad social, y 2) el sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como ‘actividades intelectuales y artísticas’, aunque éstas, a causa del énfasis sobre un sistema signifiante general, se definen ahora con mucha más amplitud, para incluir no sólo las artes y las formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las ‘prácticas signifiantes’ –desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad- que ahora constituyen este campo complejo y necesariamente extendido” (Ibídem).

⁹ Williams al referirse a los conceptos de cultura de índole más generalizante que la asocian al cultivo de la mente señala que dentro de las mismas las acepciones varían entre “1) un estado desarrollado de la mente, como en el caso de ‘una persona con cultura’, ‘una persona culta’; hasta 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los ‘intereses culturales’ y las ‘actividades culturales’; y 3) los medios de estos procesos, como ‘las artes’ y ‘las obras humanas intelectuales’ en la cultura” (Williams 1994: 11).

¹⁰ La línea materialista clásica que “(...) destaca ‘un orden social global’ dentro del cual una cultura especificable, por sus estilos artísticos y sus formas de trabajo intelectual, se considera como el producto directo o indirecto de un orden fundamentalmente constituido por otras actividades sociales” (Ibídem: 12).

¹¹ La línea idealista “(...) subraya el ‘espíritu conformador’ de un modo de vida global, que se manifiesta en toda la gama de actividades sociales, pero que es más evidente en las actividades ‘específicamente culturales’: el lenguaje, los estilos artísticos, las formas de trabajo intelectual” (Ibídem: 11/12)

Williams enfatiza en la necesidad de considerar el sustrato material de la cultura en esta convergencia y, en ese sentido, sostiene que es necesario contemplar las instituciones, las formaciones de la producción cultural, las relaciones sociales de sus medios específicos de producción, sus formas de identificación y distinción social, sus productos particulares, los procesos de reproducción cultural y social así como también los problemas generales y específicos de la organización cultural¹².

En cuanto a la idea de cultura como sistema signifiante, es posible afirmar que ésta se vincula con lo que podría denominarse una perspectiva semiótica, la cual enfatiza la cuestión de la significación –desconociendo otros aspectos remarcados por Williams- y propone un concepto de cultura sustentado sobre la consideración de que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido. Según se sostiene en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, “para la semiótica, la cultura es una red de signos; es un acto comunicativo, un intercambio que supone constantemente a otro, como *partenaire* necesario en la relación entre emisor y receptor” (Szurmuk y McKee 2009: 69/70).

Por su parte, Clifford Geertz, vinculado de algún modo a esta vertiente propone un concepto semiótico de cultura según el cual la cultura es esa urdimbre de significación que el hombre crea y sobre la que está inserto, por lo que su análisis no será una ciencia experimental en busca de leyes sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones, una explicación e interpretación de expresiones sociales (Cfr. con Geertz 2003). Consecuentemente, al ser la cultura ese entramado significativo, ese compuesto de estructuras de significación socialmente establecidas, según Geertz, se torna pertinente destacar el carácter público de la cultura en tanto las significaciones lo son necesariamente (Ibídem).

Posteriormente, Geertz advierte que:

“entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz 2003: 27)¹³.

Por otra parte, aunque en relación con lo anteriormente expresado se torna pertinente, en aras de repensar la cultura en el fragor y la voracidad de las sociedades contemporáneas,

¹² Por otra parte, se torna pertinente aclarar que la cultura en tanto tal no es sólo para Williams, como se desprende de las consideraciones anteriores, un sistema –ahora desacralizado- que se reproduce sino también el espacio de emergencia del cambio y la transformación.

¹³ Néstor García Canclini, en sintonía con estas definiciones, entiende por cultura “el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo” (García Canclini 1987: 25).

introducir otra discusión, o al menos una consideración polémica, de la mano de George Yúdice, quien sostiene que la cultura –fundamentalmente en la era global- opera principalmente, y puede ser considerada como, un recurso para el desarrollo económico y social. Según Yúdice, la influencia de la cultura se ha expandido notablemente hacia otros ámbitos, funcionando en ellos como un recurso. Para el autor, si bien la cultura ha operado desde siempre como una herramienta en la resolución de problemas económicos, sociales, entre otros, recientemente la misma ha adquirido una notable legitimidad en relación con esas funciones (Cfr. con Yúdice 2002).

En sus propios términos:

“(...) la *cultura como recurso* es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (por ejemplo, la inculcación de normas en instituciones como la educación, la medicina, la psiquiatría, etc.) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión” (Ibídem: 13).

Yúdice asevera que este funcionamiento de la cultura basado en su utilidad sociopolítica y económica impulsó la emergencia de lo que denomina una “economía cultural”, apodada también como “economía creativa”. Incluso, manifiesta que hay quienes aducen que la cultura se ha convertido en la lógica del sistema capitalista en la actualidad, produciéndose, particularmente en el caso de Estados Unidos, una culturalización de la economía impulsada y regulada por el Estado y los agentes del capital, de modo que en “(...) la nueva fase del crecimiento económico, la economía cultural, es también economía política” (Ibídem: 31). Así, este proceso supone, simultáneamente, en palabras de Yúdice, la movilización, el manejo y el control de la población, principalmente de los sectores marginados principales nutrientes de las creaciones culturales actuales (Cfr. con Yúdice 2003)¹⁴.

En este sentido, el autor destaca los alcances de lo que, haciendo alusión a estas nuevas extensiones del biopoder en la sociedad global, denomina como “poder cultural” así como también la propagación de las “políticas culturales” como factores centrales para repensar los consensos y conflictos colectivos. Respecto de las mismas, señala que en su misma definición unen los sueños modernos de emancipación (política), y la regulación, el control o el acuerdo (cultural), por el otro.

¹⁴ Además, para el autor, la cultura es utilizada también a los fines de la obtención de derechos en el espacio público, de modo que: “la cultura es (...) más que el anclaje proporcionado por un acervo de ideas y valores. De acuerdo con Flores y Benmayor (1997), se basa en la diferencia, que funciona como un recurso. El contenido de la cultura pierde importancia cuando la utilidad de la demanda de la diferencia como garantía cobra legitimidad” (Yúdice 2003: 38).

Lo dicho hasta aquí por Yúdice respecto de su consideración de la cultura como recurso en la contemporaneidad, habilita pensar críticamente en las últimas líneas de este apartado, la función de regulación social que adopta la cultura, la cual si bien siempre ha sido desempeñada por ella, tiene actualmente nuevos formatos y estilos. En efecto Araujo manifiesta:

“(…) el conjunto de creencias y prácticas que constituyen una cultura determinada son susceptibles de ser utilizadas como una tecnología de control, como metafísica del poder, como un conjunto de límites dentro de los cuales la conducta social debe ser contenida, como un repertorio de modelos a los cuales los sujetos están sujetos” (Szurmuk y McKee 2009: 70).

De este modo, continúa sosteniendo que:

“la cultura entonces es un vehículo o un medio por el cual se negocia la relación entre los grupos (Jameson), como un lugar de conflicto y un mecanismo de poder. Los sistemas de dominación encuentran un vehículo en la cultura en su sentido más amplio: la moda, los deportes, la comida, las artes y la literatura; en el gusto (Bourdieu). En una semiología de lo cotidiano (Barthes)” (Ibídem).

Pero también, en el sentido opuesto, es posible decir que “la cultura es el espacio de los movimientos simbólicos de grupos que tejen relaciones de poder. No sólo del poder entendido en su proyección vertical, sino también del poder como diseño reticular (Foucault), en el cual cada punto donde se ejerce el poder genera un foco de resistencia” (Ibídem). De allí que:

“la cultura está asociada a los discursos hegemónicos y al mismo tiempo a los que desestabilizan dicha hegemonía; la cultura como el espacio de intervención y agonía, pero igualmente como zona de resistencia (...) como ese esfuerzo para descolonizar y para (lograr) su nueva articulación en procesos constitutivos de (...) identidades (...) (Said)” (Ibídem).

La cultura así, es repetición pero también diferencia no dialectizable ni subsumible, es orden pero también rebelión, desobediencia, lugar de subversión. En esta perspectiva, Homi Bhabha invita a reflexionar acerca de la idea de cultura en tanto estrategia de supervivencia, expresando que ésta consiste en:

“(…) una producción desigual e incompleta de sentido y valor, a menudo compuesta de demandas y prácticas inconmensurables, producida en el acto de la supervivencia social. La cultura trata de crear una textualidad simbólica, de modo de darle a la cotidianeidad alienante un aura de individualidad, una promesa de placer” (Bhabha 2002: 212).

Ella es, según Bhabha, producción de alteridades, una práctica incómoda, perturbadora, suplementaria pero simultáneamente placer, satisfacción, liberación, encanto y goce.

Y aquí, Bhabha posibilita sumar otra consideración respecto a un componente esencial de la cultura al que sólo se ha hecho referencia implícitamente en estas líneas. Este tiene que ver con la dimensión del afecto que escapa a la razón. La cultura se funda sobre el orden afectivo, éste produce la ligazón carnal de esa urdimbre densa, es el motor, lo que pulsa la significación pero también aquello que la destrona, que la suspende, que la deja sin palabras. De allí que, contemplar e intentar aprehender la cultura supone también atender a este elemento constitutivo fundamental, largamente postergado y negado por los intentos racionalistas y neutralizadores para estudiarla.

En consecuencia, y retomando algunos de los elementos que estas posturas nos revelan, esmerilamos una definición de cultura entendida como una plataforma significativa y afectiva, materialmente densa, performada y, a la vez, performativa del orden social general, del cual tampoco puede ser claramente distinguida. Una urdimbre efecto de la creatividad humana individual y colectiva, pero no una invención ex nihilo, ya que es la trama sobre la que necesariamente ese circuito creativo está inserto. Por tanto, opera simultáneamente como resultado y contexto ineludible a través del cual no sólo se crea sino que se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga el entramado social y cultural en su conjunto. Una plataforma que debe ser concebida simultáneamente como proceso y producto –siempre desigual e incompleto–, que no se reduce pero que indudablemente alberga distintivamente las producciones artísticas. La misma puede operar como recurso en un amplio sentido, asegura una supervivencia, que se traduce, según los casos, en gesta de dominación y/o resistencia, sin que estos polos sean excluyentes ni exclusivamente pensados. Una plataforma interactiva y conflictiva en tanto supone relaciones de intercambio y de conflicto entre sujetos, clases, sectores sociales, comunidades entre otras formas de agregación humanas.

Por tanto, no es posible concebir la cultura en términos homogéneos ni uniformes sino que la misma supone necesariamente multiplicidad, variedad, dinamismo, policromía no sintética ni subsumible a consideraciones simplificadoras. Su aprehensión supone aceptar el salpicón, no tener definiciones sólidas y petrificadas sino saber conjugar lúdicamente elementos, componentes, ingredientes, concebirla como un tejido denso, conflictivo, dilemático, minado de tensiones, multifacético y variado, construido, apropiado y expropiado de múltiples formas. En fin, entonces, la cultura sólo puede ser pensada en plural y con minúsculas ya que es, en palabras de Fanon, esa “zona de inestabilidad política donde vive el pueblo” (Bhabha 2002: 56).

Idearios de lo popular

“Escribimos sobre el pueblo y hasta en nombre del pueblo, pero rara vez compartimos con el pueblo los espacios de expresión que logramos conquistar”

Eduardo Galeano

Arribados a esta instancia se torna pertinente continuar un camino sólo esbozado en las líneas que anteceden y que conduce necesariamente a otras complejidades que el término desata precisamente al momento de su adjetivación, más concretamente cuando urge definir la cultura popular o el arte popular, conflicto que ha teñido gran parte de las discusiones antropológicas, sociológicas y políticas del SXX y que en nuestro caso se reedita a la hora de precisar lo que torna “populares” a esas prácticas estético-artísticas y a la experiencia expresiva artístico-cultural del carnaval que compusieron el repertorio de protesta analizado.

La cultura y el arte popular han sido a lo largo de la historia considerados desde el lente del exotismo, del folklorismo, del salvajismo, cuando no descalificados en sentencias impartidas desde los supuestos cánones del “buen gusto”, lo cual ha producido una descalificación, desaprensión y desestimación constante hacia sus productos, sus procesos, sus creadores así como también en lo que refiere a su estudio (Cfr. con Colombres 1987).

De Certeau introduce algunas complejidades a los intentos de aprehensión de la cultura popular al sostener que la existencia misma de una definición y un análisis de la cultura popular suponen una operación que no se confiesa, precisamente refiere con ello a su censura como condición de su estudio. De modo que una censura social y “una represión política se halla en el origen de una curiosidad científica” (De Certeau 2004 47). El saber se liga a un poder de eliminación, neutralización y cosificación que lo autoriza.

La ciencia ha silenciado a la cultura y al arte popular, ha despojado al pueblo de la palabra como estrategia central de domesticación. Como denuncia De Certeau “la idealización de lo ‘popular’ es tanto más fácil cuanto que se efectúa bajo la forma del monólogo. Por otra parte, si el pueblo no habla, bien puede cantar” (Ibídem: 50). Expresa: “el placer demostrado respecto del halo ‘popular’ que recubre estas melodías ‘inocentes’ es justamente el elemento fundador de una concepción elitista de la cultura. La emoción nace de la distancia misma que separa al oyente del supuesto compositor” (Ibídem: 51). El pueblo canta pero no habla, no puede ser oído como generador de palabra, es necesario silenciarlo y neutralizar su amenaza a partir de su ubicación en el estante de los productos ya perimidos, ya sucedidos, o con la vida del canto inocente y entretenido pero no de la palabra que acecha. En palabras de Williams, “la barrera más sólida que se opone al reconocimiento de la actividad cultural humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una serie de productos acabados” (Williams 1980: 150), totalidades antes que procesos vivos formativos.

Lo popular, asimismo, se asocia comúnmente a la pureza, a la inocencia, la originalidad, a la fidelidad, la docilidad, se vincula a lo espontáneo y lo verdadero; valores y sentires propios de la infancia, una infancia a la que es necesario disciplinar y poner límites, la que tiene sólo voz y no logos, una infancia que nunca acaba y cuando lo hace es para transitar hacia una vejez a la que inmediatamente prosigue la muerte.

Así se ha retirado a la cultura y al arte popular del pueblo y se los ha reservado a los literatos en tanto se los juzga en vías de desaparición, como perteneciente a un pasado que se estudia bajo el precepto de la “belleza de lo muerto” (Cfr. con De Certeau 2004). La cultura y el arte popular se convierten para la ciencia en patrimonio, en objeto calmo de museo. Más aún, De Certeau manifiesta que “estos estudios sobre la cultura popular se dan por objeto *su* propio origen. Persiguen en la superficie de los textos, delante de sí, lo que en realidad es su condición de posibilidad: la eliminación de una amenaza popular” (Ibídem: 59). En efecto, Alabarces siguiendo a De Certeau se pregunta “¿existe la cultura popular fuera del gesto que la suprime, de ese gesto que, despreocupado por las consecuencias violentas de la actitud académica, interroga sin más a lo silenciado?” (Cfr. con Alabarces 2002).

Para Alabarces, preguntarse por lo popular es preguntarse por lo subalterno; por ese otro al que, insistentemente, la ciencia necesita dar muerte para vivir a su costa. En efecto, lo popular para él es el margen, el límite de lo decible, el territorio fronterizo de la hegemonía que en tanto tal remueve sus certezas, y podría agregarse, carcome sus espacios, disloca sus tiempos y desvela a sus guardianes (Ibídem). Así, lo popular se desarrolla en los pliegues e intersticios de voces y cuerpos legítimos, en las grietas de la autoridad y de lo permitido; es diferencia, emergencia y residuo. En consecuencia, “narrar lo popular: o mejor, interrogarse sobre las formas de la narración de lo popular reintroduce lo dominado en el campo de lo dominante” (Ibídem). Ello supone pensar a lo popular no como una alteridad radical, cuestión que conduciría a considerarlo como no-cultura, sino destacar que es necesario trazar primero las líneas de continuidad del espacio social y simbólico para ver luego allí en la especificidad a esa heterogeneidad (Ibídem).

En esta línea, Alabarces propone algunas consideraciones para el análisis de lo popular que, simultáneamente, contribuyen a continuar delineando su concepto. En primer lugar, el autor sostiene que siempre se habla de lo popular desde una lengua intelectual. No se enuncia lo popular desde lo popular. Su enunciación externa, de no pertenencia y docta, es su condición de posibilidad. En segundo lugar, a su entender, el discurso sobre lo popular refiere más a una tradición que a una categoría. En tercer lugar, considera que el pueblo como tal no existe y lo popular es sólo un adjetivo no sustancial ya que la definición de la cuestión pasa por lo subalterno, lo dominado. Alabarces explicita:

“el pueblo no existe como tal, no existe algo que podamos llamar pueblo, no existe algo que podamos llamar *popular* como adjetivo esencialista, pero lo que existe y seguirá existiendo es la dominación y esa dominación implica la dimensión del que domina, de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno. Eso es lo popular: *una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado*” (Ibídem).

En cuarto lugar, detalla que todo estudio de lo popular es histórico, en tanto debe ser diacrónico respecto de los conflictos y circunstancias en general que le dieron origen. Pero, por otra parte, también debe ser sincrónico en la medida en que lo popular recibe su especificidad del momento particular que constituye un régimen de subalternidad y no otro, es decir, supone la necesidad de trazar el mapa del conflicto en situación (Ibídem).

En quinto término, el texto sobre lo popular es doblemente opaco y se encuentra doblemente oculto, “oculto en el mecanismo de los signos, pero también porque está narrado por la lengua de otro” (Ibídem). Opacidad semiótica sumada a la propia opacidad, aún más oscura, de la lengua docta. Consecuentemente, y en sexto lugar, Alabarces indica que toda metodología de estudio de lo popular es necesariamente oblicua y su saber conjetural (Ibídem) en la medida en que, además de lo señalado, su objeto se esfuma, se transforma, se disuelve, se escapa.

En séptima instancia, el autor indica que lo popular se define por el conflicto debido a que “si la dominación, estructurada como violencia, simbólica o corporal, instituye lo popular, lo popular seguirá obsesivamente definido a partir de la relación conflictiva con aquello que lo domina” (Ibídem). Derivado de ello y en octavo lugar, expresa que en una estrategia de neutralización de la potencialidad disruptiva y conflictiva de lo popular, se eliminan de las superficies de enunciación de la cultura contemporánea los cuerpos, la violencia y la política como topos por excelencia del conflicto. Cuerpos que no son representables, que no deben ser exhibidos ni dichos, que obturan el orden de la palabra y desquician la imagen. Una violencia que sólo es definida como tal si se la presume en manos populares, de lo contrario es orden, justicia, paz y consenso (Ibídem).

Finalmente, en última instancia, Alabarces indica como novena proposición la necesidad política de repensar, reflexionar lo que hacemos y haremos con lo popular. En otros términos, la premura por interrogarnos acerca de si podemos narrar el gesto que silencia y, a la vez, narrar lo silenciado (Ibídem). En sus palabras, de lo que se trata es:

“del valor de recuperar un significante, la perspicacia para descubrir sus pliegues y sus escondites, el arte de leerlo sin obturarlo ni sobreponer nuestra voz, la inteligencia para colocarlo nuevamente en nuestro debate –académico pero necesariamente político- y la astucia para defender su derecho a la voz” (Ibídem).

Por nuestra parte, compartimos la afirmación respecto de los procesos de domesticación y censura que la ciencia y, en términos más amplios, la formación cultural en su conjunto ha

emprendido sobre lo popular. También nos hacemos parte de este reconocimiento respecto de las relaciones históricas de subalternidad, dominación o, en nuestros términos, el orden policial instituido en el que lo popular está inmerso. E, incluso, de su definición a través de determinar tal distribución de lo sensible. Hasta allí aceptamos el conflicto o el antagonismo como constitutivos del campo de lo popular.

No obstante, en cuanto a lo que los sujetos situados en ese campo producen, queremos resaltar que asentamos este trabajo en el reconocimiento, valoración y estimación de estos procesos y productos populares, ejerciendo un doble corrimiento o al menos, en el segundo caso, cierta limitación de la negatividad. Pues, como ya ha quedado claramente expuesto, no compartimos las visiones -que reseñábamos al pasar al principio- que caracterizan negativamente lo popular, subrayando la situación de carencia, desposesión, atraso o privación respecto de otra cultura (cultura, letrada, de elite) pero tampoco aquellos otros que, llevando al extremo lo que remarcábamos de la mano de Alabarces, definen a la cultura y al arte popular sólo como producto de relaciones de hegemonía, opresión o subordinación.

Como convicción teórica y metodológica, creemos en la autonomía de los sectores populares en la producción de sus prácticas, una autonomía no ilusa, es decir que no supone pensar en la total independencia o en la plena ausencia de condicionamientos sino que, rescatando a Thompson, pensamos que “la hegemonía subordinante de la gentry puede definir los límites dentro de los cuales la cultura plebeya es libre de actuar y crecer, pero, dado que dicha hegemonía es secular en vez de religiosa o mágica, poco puede hacer por determinar el carácter de la cultura plebeya” (Thompson 1995: 21/22).

Ello supone considerarlas en términos de su positividad y potencialidad, dando cuenta de lo que esas culturas afirman pese a sus condicionamientos (Cfr. con Semán 2006). Elegir subrayar este carácter de la cultura popular no supone desconocer que en determinadas relaciones y contextos los sectores populares atraviesen situaciones de privación y más aún de dominación sino que escogemos destacar la positividad de esta producción simbólica y afectiva como estrategia analítica y como apuesta política.

Según Semán, recuperando a Grignon y Passeron, se trata de no olvidar los efectos de la dominación pero al mismo tiempo saber advertir la insumisión cultural que supone cierto olvido transitorio de la dominación que arrastra profundas consecuencias sociales, políticas y analíticas, cuestión que también marca Alabarces. Insumisión que, por lo demás, en muchos casos resiste más allá de todo proyecto de resistir (Ibídem).

En otros términos, no desconocer la singularidad de lo histórico, la condición de subordinación (contestada, olvidada o resistida), la inscripción en un sistema de acción histórica determinado del que surgen modos de conflicto y segmentación específicos que hacen a lo popular pero que, sin embargo, no lo agotan (Cfr. con Semán 2006). Es decir, no asociar culturas populares a culturas pobres y evitar la interpolación directa del concepto de

hegemonía porque descreemos de cualquier pasaje neto entre la dominación de ciertos grupos sociales y la plena imposición de sus parámetros simbólicos (Ibídem). Sobre todo advirtiéndolo que, como bien sostiene Segato, parafraseada por Semán y refiriendo a los tiempos iniciados en la década noventista:

“la propia dualización social que vivió nuestro país, que permitió y expresó una disimetría brutal, ha estado también en la base de un proceso en el cual en los sectores populares se desarrollaron perspectivas propias. En el marco de sus derrotas, los subordinados ganaron espacio para hacer algo con lo que les querían hacer” (Ibídem: 27/28).

Ahora bien, volviendo a aquella novena sentencia que propone Alabarces, un pliegue de esta afirmación implica interrogarse acerca de ¿qué supone esa recuperación del significante, ese descubrimiento de sus pliegues y escondites?

En primera instancia creemos que la recuperación y re-potenciación del significante “popular” requiere introducirse, sin tapujos, en un camino insistentemente sobrevolado pero no tan profundamente transitado. Sin más, lo popular obliga a repensar el concepto de pueblo en tanto categoría política por excelencia y como topos de conflictos y disputas disciplinares, académicas pero también, y fundamentalmente, políticas.

Alabarces en sus consideraciones pronuncia que el pueblo como tal no existe y que lo que existe efectivamente es la dominación como coordenada que determina las concepciones de pueblo y popular como formas simbólicas en el campo cultural de referir a lo dominado.

En este punto, la lectura de Bhabha resulta atractiva como modo de inmiscuirnos en esta proposición de Alabarces. Bhabha expresa que “los pueblos no son simples hechos históricos o partes de un cuerpo político patriótico. Son también una compleja estrategia retórica de referencia social; su reclamo de representatividad provoca una crisis dentro del proceso de significación e interpelación discursiva” (Bhabha 2002: 181/182).

Bhabha proporciona así un doble registro para pensar al pueblo. Por un lado, el pueblo como hecho histórico, como objeto histórico que, a su entender, se constituye en objeto de una pedagogía que proporciona un origen históricamente constituido en el pasado; y, por otra parte, el/los pueblos son sujetos de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa, originaria del pueblo para mostrar su carácter constituyente en el presente, su performatividad (Ibídem).

Si bien Bhabha refiere al pueblo en estricta vinculación con la nación y la nacionalidad, relación que no será abordada ni asumida aquí, esta diferenciación y la doble temporalidad indicada como el carácter pedagógico y performativo habilita líneas de reflexión sumamente interesantes y apropiadas en el intento por desandar este concepto polémico y polívoco.

En efecto, el autor afirma que el pueblo “(...) representa el borde entre los poderes totalizantes de lo ‘social’ como comunidad homogénea y consensual, y las fuerzas que

significan la interpelación más específica a intereses e identidades contenciosos y desiguales dentro de la población” (Ibídem: 182). Es decir, el autor da cuenta así de la tensión entre el pueblo como presencia histórica a priori, como objeto pedagógico, y el pueblo como aquello que se construye en la misma performance narrativa, en su presente enunciatorio. En otros términos, destaca con esta duplicidad del pueblo la ambivalencia entre la homogeneidad y la heterogeneidad, entre la uniformidad y la alteridad, entre la totalidad y la excepción y, además, marca una temporalidad disyuntiva entre el tiempo progresivo y sucesivo del reloj y la temporalidad del entre-medio, del in-between (Cfr. con Bhabha 2002).

Esta liminaridad, este colapso de la certeza, esta ambivalencia entre tiempos y sentidos, asegura para Bhabha un sitio de enunciación inestable, pero sitio al fin, para la minoría, lo marginal, lo emergente, lo exiliado, lo residual. En sus términos, “el pueblo como forma de interpelación emerge del abismo de la enunciación donde el sujeto se escinde, el significante ‘se desvanece’, lo pedagógico y lo performativo son articulados agonísticamente” (Ibídem: 190)

En esta línea, pero radicalizando aún más el concepto, Rancière sostiene que el pueblo, al que vincula directa y obligadamente a la idea de democracia, no remite a un sector o grupo social particular y específicamente determinable a priori, no se reduce a una caracterización en términos sociológicos o etnográficos, no supone una población sociológicamente determinada, sino que es una unidad que descarga en el balance de las partes de la sociedad la parte de los sin-parte. Rancière dirá que es un sujeto flotante, elíptico, escandaloso que descalabra toda representación de lugares y partes (Cfr. con Rancière 2006a).

Retomando la proposición de Claude Lefort, para reformarla, asevera que no es el rey sino el pueblo el que posee un doble cuerpo. El doble cuerpo que en la propuesta lefortiana era atribuido al rey es en verdad del pueblo, ya que éste grafica la dualidad entre un cuerpo social y un cuerpo que viene a desplazar toda identificación social. En este sentido, dirá que el pueblo, al que denomina “demos”,

“(…) se define primero en su diferencia con el *ethnos*: no solamente con la figura brutal del pueblo definido por su color de piel, su raza o sus orígenes, sino con toda identificación con la simple positividad de una población. No hay pueblo sin separación con lo ‘real’ de una población, no hay pueblo sin el suplemento de una cierta ficción” (Ibídem: 10/11).

Esta ficción no puede sólo remitirse a la ficción jurídica, el pueblo debe definirse como un resto respecto de la inclusión jurídico-estatal, como un doble exceso. En sus términos: “un pueblo político es una comunidad específica que no puede remitirse a la cuenta de ninguna población. Un ‘poder del pueblo’ es un poder aberrante respecto de la figura habitual del

poder ejercido por hombres sobre otros hombres en nombre de una capacidad específica” (Ibídem: 11). El pueblo, por tanto, no posee una identificación social específica y a la vez disloca el régimen de identificaciones propio del espacio policial.

Así, y por todo lo enunciado precedentemente, el lugar de la apariencia del pueblo, es el lugar de la conducción de un litigio, el pueblo introduce el litigio e instaure inmediatamente ese espacio común-litigioso de contradicción de las dos lógicas que se enfrentan en la política: la lógica policial y la lógica específicamente política (emancipatoria). Apariencia del pueblo, entendida como la introducción en el campo de lo visible de un visible que altera, que disloca ese régimen de lo visible, apariencia que se produce cuando la parte de los sin parte simboliza su situación como agravio, introduciendo la distorsión en el orden policial armónico¹⁵.

El demos funciona como poder de división del “ochlos”, haciendo que una multitud cualquiera se declare y manifieste como tal, denegando, al mismo tiempo, su incorporación al “Uno” de una colectividad que distribuye rangos e identidades. Poder del demos “que no es ni la adición de los partenaires sociales ni la colección de las diferencias, sino todo lo contrario, el poder de deshacer los *partenariats*, las colecciones y las ordenaciones” (Rancière 2007d: 28/29). Potencia de lo múltiple, en palabras de Platón, rebelión de lo cardinal contra lo ordinal, poder reunidor-divisor del primer múltiple, poder del dos de la división, en tanto vía atravesada por un Uno que ya no es el de la incorporación colectiva, sino el de la igualdad de uno cualquiera con cualquier otro.

Es por ello que denuncia que:

“el pueblo que es el sujeto de la democracia, por tanto el sujeto matricial de la política, no es la colección de miembros de la comunidad o la clase laboriosa de la población. Es la parte suplementaria respecto de toda cuenta de las partes de la población, que permite identificar con el todo de la comunidad la cuenta de los incontados” (Rancière 2006a: 66).

Pueblo es el suplemento que desune la población de sí misma al inscribir la parte de los sin-parte, dejando en suspenso las lógicas de la dominación pretendidamente legítimas. Es un suplemento abstracto respecto de toda cuenta efectiva de las partes de la población, de los títulos, los lugares, las funciones y de lo que corresponde en relación con ellos.

Es, entonces, lo que anuncia la igualdad de los seres hablantes, igualdad sin la cual la desigualdad sería impensable. Es, por lo tanto, una parte vacía que es identificada con el todo de la comunidad y que a la vez separa la comunidad de la suma de las partes del

¹⁵ Rancière no considera a la apariencia como aquello opuesto a una supuesta realidad, no concibe la apariencia en términos de ilusión sino como división de la realidad y representación de la misma como doble. Retomando lo que al respecto dice Žižek en *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, esta idea de apariencia no tiene nada en común con la idea de simulacro posmoderna, ya que el simulacro estaría más ligado a la idea de imaginario en términos lacanianos y por ello se referiría concretamente al concepto de ilusión, mientras que la apariencia, remite a lo simbólico y por ello al orden de la ficción (Cfr. con Žižek 2007).

cuerpo social. Y es esta separación primera la que funda la política como “acción de sujetos suplementarios que se inscriben como excedente con respecto a toda cuenta de las partes de la sociedad” (Ibídem: 67). Sujetos políticos que no son grupos sociales sino formas de inscripción de la cuenta de los incontados.

Así, el pueblo es parte de la comunidad y a la vez no lo es; simultáneamente identifica una propiedad impropia con el principio de la comunidad en su totalidad homologando su nombre también al nombre mismo de aquella. El demos es lo múltiple idéntico al todo, lo múltiple como uno, la parte como todo. Y es esta la cuenta errónea fundamental: la imposible igualdad de lo múltiple y el todo. En este sentido, hay pueblo cuando la contingencia igualitaria interrumpe y produce una división de la sociedad en partes que no son ‘verdaderas’ partes; la institución de una parte que se iguala al todo y de un común que es, en realidad, la comunidad de un litigio. Y es así, dice Rancière, que el pueblo, los sin-parte no pueden poseer más que la nada o el todo, y a partir de esta parte de los sin parte que es nada y todo se constituye la comunidad política. Comunidad dividida por un litigio fundamental que se refiere a la cuenta de las partes. Comunidad en la que “pueblo” no remite a una clase particular sino a la clase de la distorsión que daña a la comunidad a la vez que la instituye (Cfr. con Rancière 2007a).

Andadas estas discusiones, retomaremos, a nuestro modo, el doble registro, la doble temporalidad a la que nos invita Bhabha, la reformulación de la dualidad leffortiana que propone Rancière en la definición del pueblo para asir aquello que merece el adjetivo de lo popular.

En efecto, consideramos “populares” a las prácticas artísticas o experiencias expresivas artístico- culturales de protesta que analizamos a partir de que las mismas son desarrolladas y producidas por sectores populares, es decir, por un conjunto heterogéneo de sujetos que por diferentes razones de su inserción en la actividad económica, por sus orígenes étnicos, por sus pautas culturales (Cfr. con Falcón 2005) o más ampliamente por su posición de sin parte (Cfr. con Rancière 2007a) en un orden policial de administración de cuerpos, espacios, tiempos, funciones y ocupaciones sociales componen ese conjunto. Es decir, que, en un primer momento y en primer término, la definición de estas prácticas o expresiones como populares (o no) atenderá al estatuto y posición de quienes las producen. Criterio que no se ejercerá con ánimos determinantes ni excluyentes, con ningún purismo irrisorio.

En este sentido, anotamos una precisión que al respecto hace Rodríguez al sostener que en este caso no estaríamos hablando de cultura, arte o prácticas populares sino de cultura, arte, prácticas “de” los sectores populares. Es decir, si bien utilizaremos el término de prácticas artístico-populares de protesta o experiencia expresiva artístico-cultural popular de protesta –para el caso del carnaval-, con esta definición no pretendemos ceñir una concepción de cultura o arte popular sino circunscribir determinadas prácticas que se alojan

dentro de ella pues de lo contrario reduciríamos la cultura popular a una perspectiva que no atendería a las interfaces entre producciones de “voces ajenas”¹⁶ (Cfr. con Alabarces y Rodríguez 2008) (de otros sectores sociales, de los medios masivos, de los productos generados por la industria cultural y demás dispositivos masificadores), tampoco a las mediaciones de las diferentes instituciones y menos aún a las re-ediciones que todo ese proceso genera en términos de recepción¹⁷.

Compartimos, en este punto, la anotación de Rodríguez quien afirma que diferenciar estas cuestiones y reservar el término de cultura popular en un sentido más amplio, y que no sólo atienda a su producción,

“implica una posición desde la cual observar los entramados –y por eso mismo, las interfaces- que se dan entre los dispositivos institucionales que organizan la cultura de una sociedad en un momento específico, y la vida cotidiana en la cual los elementos de la cultura ordinaria se despliegan, se sedimentan y son reactualizados” (Ibídem: 309).

Ello supone pensar a estas prácticas “de” los sectores populares como integradas a un entramado más amplio y en diálogo con la cultura masiva, sin homologarlos. Entonces, si bien no reducimos la cultura popular en general a la cultura de los sectores populares, las prácticas que aquí analizamos serán definidas como populares por estar realizadas por sectores populares a sabiendas de que éstas no agotan el amplio magma de prácticas,

¹⁶ Tal como anticipábamos anteriormente, este concepto amplio de cultura popular nos permitiría incluir las acciones llevadas a cabo por los colectivos de artistas que analizamos bajo el rótulo de activismo artístico. Esta elección analítica que hacemos, y por lo cual decidimos trabajarlos bajo otras consideraciones, no supone excluirlos del recinto de la cultura popular. Dichas acciones se han servido enormemente de los elementos que componen la cultura popular. Emanaron en varios casos de múltiples síntesis de las tradiciones, los sentidos, los saberes, los sentires, las dinámicas de las luchas populares y han compuesto parte de la vida cotidiana de sectores sociales de lo más variados, de hecho, incluso éstos han participado activamente como espectadores, en algunos casos, emancipados. No obstante y como bien lo señala Rodríguez -para el caso del estudio de Vázquez sobre colectivos artísticos incluidos en la compilación antes citada- hay una distancia que debe reponerse y sobre la que hicimos especial hincapié desde el comienzo de estas líneas: “la que establecen unos sujetos que, aun desde posiciones periféricas dentro del campo del arte, detentan un valor legítimo en su calidad de artistas” (Alabarces y Rodríguez 2008: 326). Y es desde ese lugar desde el cual asumen, en ciertas ocasiones, las demandas, los reclamos, de un colectivo mayor. Asunción que, por lo demás, no siempre es la que motoriza sus prácticas sino que, en ocasiones, ellas tienen un origen más endógeno al propio grupo, independientemente que esta distinción sólo sea pasible de ser realizada en términos analíticos en tanto los mismos siempre estarán permeados por un clima político de época. Por lo demás, no se reconocen ni asientan sus prácticas bajo la rúbrica de lo popular sino que escogen otros lugares de enunciación de sus creaciones, que aquí también fueron atendidos. Caso contrario ocurre con estas prácticas cuyos hacedores resaltan su carácter de populares.

¹⁷ Esta operación reduccionista ocurre en el caso de las definiciones que Adolfo Colombres en *Sobre la cultura y el arte popular* recopila selectivamente. Particularmente, expone que: “para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea (Cfr. con Colombres 1987). Para Rodolfo Stavenhagen es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, es decir, una cultura de clase, aunque no deja de reconocer la amplitud y ambigüedad del concepto (Ibídem). Para Mario Margulis, la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos que la crean y ejercen” (Ibídem: 18). Por su parte Colombres adhiere a la consideración de la cultura popular como la cultura producida por el pueblo, por las clases bajas o subalternas. Es la cultura del pueblo, por el pueblo y no de otros para el pueblo. No es recepción sino actividad y creación. A lo que Margulis, en sintonía con Galeano, agrega la imposibilidad de pensarla en términos de consumo o difusión unilateral sino que la cultura popular se comparte (Cfr. con Colombres 1987).

instituciones, significaciones, etc. que la cultura popular supone. Dotamos, entonces, en este caso, un especial énfasis a la producción. Es decir, el carácter popular lo adquieren, estas prácticas en nuestro caso, a partir de sus hacedores, de sus sujetos productores que componen el universo de los sectores populares, más allá de que no agoten el espectro posible de la cultura popular.

Por consiguiente, nos diferenciamos de aquellos que homologan cultura popular a cultura masiva, es decir, que utilizan como criterio determinante la recepción en amplios sectores de la población. En términos de Rodríguez, no es el simple intercambio el que determina la cultura popular y su estudio sino las relaciones entre éstos y los procesos que los modifican en el mismo intercambio y que trastocan los dispositivos de representación (Cfr. con Alabarces y Rodríguez 2008). Es decir, la simple recepción no hace popular a un producto, una práctica, sino, al menos, su articulación, re-significación. A lo sumo, como señala Sergio “Varón” Fernández en la entrevista que se le realizara, ello otorga popularidad no carácter popular¹⁸. No obstante, si creemos que cuando las producciones populares son apropiadas también por sectores mayoritarios adquieren un plus que los dota de otras características sobre las que aquí no nos adentraremos demasiado, sólo ocasionalmente, ya que remiten al amplio campo de los estudios en recepción.

Tampoco creemos que el espacio de emplazamiento sea determinante del arte popular. Si bien, por lo general su circulación excede los espacios adjudicados a las prácticas y objetos artísticos y, como veremos, transita urbanamente y preferentemente en espacios públicos, creemos que ello le adjudica su potestad de callejero pero no necesariamente de popular.

Asimismo disentimos con las corrientes que definen el arte popular por el tipo de medios de producción. Ni la herramienta ni la técnica ni, menos aún, como ha quedado explicitado anteriormente, una supuesta calidad de sus productos, define al arte popular, puesto que cuestionamos, como antes remarcábamos de la mano de Semán, la homologación entre arte popular y arte pobre, tal como también lo indica con claridad Jorge Palermo, otro de los entrevistados¹⁹.

¹⁸ En torno a esta idea añade: “No es lo mismo transitar un camino con los sectores populares o trabajar un camino hacia la música con los sectores populares, que la popularidad, que te escuche el sector trabajador, que (...) te escucha todo el país (...)” (Fernández 2013).

¹⁹ Jorge Palermo con elocuencia remarca esta cuestión al ser interrogado respecto de sus consideraciones sobre el arte popular. Señala: “muchos me decían por qué no construimos instrumentos con las cajas y los palos, sobre todo cuando venía gente que viene de lugares culturosos. Les decía: ‘Mira nosotros eso lo hacemos y vamos a tocar con los dientes, pero sabemos que existen instrumentos y buenos, queremos eso, como quiero tomar buen vino’. Si no hay como toda una cosa que, si, somos populares, entonces está bien, no necesitamos nada y eso. Yo quiero tomar buen vino, el otro me hace mierda el estómago, que no es lujo, de lujo no quiero nada. Queremos buenos instrumentos, los chicos tienen que tener buenos instrumentos para tocar. Tenemos que ver cómo los conseguimos. Después está bien que en un taller hagamos, construyamos, la creatividad es genial, pero no me chamuyen con ese chamuyo, abren un taller, con palitos, y ahí están los negritos tocando con palitos tocando el pipirí. En cambio si son artistas y le cuestionan es otra la historia y es bello lo que hacen y es poético y llega... y ahí es distinto. Entonces el arte popular adquiere una dimensión política viste que ya preocupa. En cambio cuando los vienen a ver, lo que hacen los negritos en el barrio, pobres, les tiramos, no eso métanselo en el culo” (Palermo 2013).

Despejadas estas cuestiones, viene aquí nuestra filiación ranceriana ya que creemos que este parámetro, a saber: la remisión a la identificación de sin parte de los productores, no es suficiente para la generación política y emancipadora del pueblo. Más aún, es sobre el desplazamiento litigioso de esa condición originaria sobre el que éste puede constituirse. En efecto, el carácter de popular que asignamos a estas prácticas no refiere a que las mismas hayan sido concretadas por un cuerpo social que podríamos denominar “pueblo”, en otros términos dicha calificación no nos permite inmediatamente inferir la constitución política de un pueblo previa o posterior. A diferencia de ello, creemos que éste adviene cuando estas prácticas artístico-populares se encabalgan y conforman procesos de significación y afectivos que carcomen y re-simbolizan el orden cultural instituido, que corroen sus límites, que expropián sus sentidos, las voces, las escrituras y los cuerpos legítimos.

Es decir, esa otra cara del cuerpo bifronte sólo es tal en tanto desplaza a su par identificada socialmente y, más aún, policialmente, cuando se separa, cuando sacrifica el orden de los pesos y las medidas, cuando excede escandalosa y tozudamente lo real de una población social para constituir una ficción. Cuando disloca, incluso, esa identificación específica de la que aquí nos servimos, cuando trastorna todo régimen de identificación y pensabilidad, cuando desquicia hasta el hartazgo la misma distinción que aquí planteamos. Es ese pueblo, el sujeto matricial de la política (emancipadora), que por lo demás desconoce toda positividad tanto en términos de su identificación a priori como de su temporalidad. El pueblo es el emergente de esta desunión, de esta separación que por momentos es abismo, pero que a la vez augura otra unidad temporaria y contingente que tensiona la armonía de las partes de la sociedad con la parte de los sin parte.

Finalmente, si bien consideramos de enorme relevancia y por eso aquí en gran parte atenderemos a esa performatividad que interpela, que denuncia, que descalabra toda cuenta y medida, los lugares, los espacio-tiempos asignados de la comunidad así como desplaza litigiosamente los órdenes de la estructura social e incluso de la particular formación cultural, sabemos que esta potencialidad rebelde no siempre opera políticamente en este sentido, y que ésta no es per se y a prima facie revolucionaria y resistente.

En otros términos, si bien estas prácticas y expresiones populares que analizaremos serán de protesta, por lo cual tendrán una enorme potencialidad simbólica y afectiva para alumbrar al pueblo, en su sentido múltiple y escandaloso, es decir, aunque aquí nos dedicaremos específicamente al punto en que las fisuras se profundizan y pasan de ser un intersticio a un lugar de enunciación a la construcción de ese sitio de decibilidad, no creemos que allí se agoten ni que sea ese el carácter unánime de estas prácticas populares. Ello supone pensar que, más allá de lo que aquí analizamos, lo popular no resiste a priori, que no está condenado a hacerlo. La resistencia permanece en el pliegue, en la grieta, en las hendidias del poder, en la frontera de lo permitido y en el inmenso magma de lo prohibido, “en el

principio de escisión del que hablaba Gramsci: esa pertinaz posición diferencial (...) que les permite pensarse, aun en las situaciones de hegemonía más impenetrables, como distantes y diferentes de las clases dominantes" (Alabarces y Rodríguez 2008: 25).

IV. LA CRISIS DEL 2001. TEXTURA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD ESTÉTICA Y POLÍTICA.

Barricadas, piquetes, manifestaciones, cortes de calles y rutas, saqueos, enfrentamientos, asambleas, trueques, el aturdir de las cacerolas sonando sin descanso, nos sitúan decididamente en la llamada “crisis del 2001” que se ha instituido como un momento hito en la historia argentina. La inteligencia colectiva lucía en las calles.

“19 y 20” desde aquel momento son sinónimos de insurrección popular, una revuelta que reconquistó, al menos temporariamente, las calles de muchas ciudades del país, paralela y, sobre todo posterior, a la declaración del Estado de Sitio. La renuncia del Presidente Fernando De la Rúa, los cinco mandatarios que se sucedieron sin descanso y la emblemática consigna “¡qué se vayan todos, que no quede ni uno solo!” anunciaban la destitución popular de la política institucional, de las representaciones instituidas empero sin proponer otras de su estilo en esos momentos de ebullición. Sin embargo, como veremos, creemos que dicha destitución portaba un “no positivo” (Cfr. con Colectivo Situaciones 2002a).

La desocupación disparada, el corralito reteniendo forzosamente los depósitos de los ahorristas, el desabastecimiento y, en términos generales, las variables de la macro y la microeconomía descontroladas, terminaban de coronar un panorama enormemente complejo, le daban artesanalmente forma a aquel diciembre que se convirtió en un decidido umbral (Cfr. con Colectivo Situaciones 2004) en el desarrollo social, económico, cultural y político argentino. La feroz represión policial recaló y dejó más de treinta muertos a lo largo del país.

En Rosario, la crisis se vivió con mucha intensidad. Hubo antes algunas señales, presagios, del gran descontento: además de los piquetes, marchas, acampes, tomas, entre otras formas de protesta, meses atrás se consumaba el 40% de voto en blanco rosarino -muy por encima de la media nacional (Cfr. con Ford 2007)- en las elecciones de diputados.

Esos días, los cacerolazos y las marchas al Monumento y en otros sitios de la ciudad fueron masivos así como los piquetes, barricadas y saqueos en distintos puntos de la geografía urbana. También las balas. Rosario se situó en el vértice de una macabra escala: fue una de las ciudades con más víctimas fatales del país. Nueve fue la suma provincial que fue record a nivel nacional tanto en cantidad de muertos como de heridos. Ocho de ellos en el Gran Rosario, uno de los cuales fue el emblemático militante social Claudio “Pocho” Lepratti. Las otras víctimas fatales fueron Liliana Yanina García, Walter Campos, Ricardo Villalba, Juan Alberto Delgado, Rubén Pereyra, Graciela Acosta y Graciela Machado.

Al igual que en el resto del país las redes de sociabilidad, cooperación y solidaridad también fueron masivas en Rosario. En principio, los barrios más populares de la ciudad eran invadidos por el silencio que gestaron las balas, la represión fue imponente. Pero la rebelión

y organización desafió los plomos otra vez. Las organizaciones comunitarias se llenaban caóticamente de vecinos “en busca de”, las iglesias, los sindicatos, las vecinales, los clubes y las más diversas asociaciones ya existentes se convirtieron en sitios de encuentro y, en algunos casos, de organización popular. Hacia enero de 2002, “como hongos después de la lluvia” (Ibídem: 29) se propagaron las asambleas barriales, la mayoría en barrios de clase media, la mayoría-no todas, y así Rosario encarnó otro record: fue la ciudad con más alto porcentaje de asambleas en relación con el número de habitantes. También surgieron variadas formas de auto-organización -más estables y no sólo ligadas a la protesta- que incluyeron experiencias cooperativas, fábricas gestionadas por sus trabajadores, verdaderos mercados alternativos de trueque, entre otras.

El 19 y 20 como íconos, pero también los tiempos que siguieron fueron “tiempos prístinos”, ya que revelaron la emergencia de un nuevo protagonismo social que brotó en toda su intensidad en esos días y que se moduló de diferentes formas, luego. Empero también, fueron “tiempos prismáticos” en tanto mostraron luchas, experiencias, saberes, espacios, tiempos y cuerpos sin lugar en el régimen de visibilidad y pensabilidad imperante, que habían surgido anteriormente y que, hasta ese diciembre, no eran conocidos. “Como si alguien hubiese prendido la luz, en medio de la madrugada. El aviso fue dado: ‘¡acá pasa algo; no se puede seguir durmiendo, como si nada pasara!’” (Colectivo Situaciones 2002a: 210). Alumbraron, entonces, en dos sentidos: dieron a luz y echaron luz.

Los acontecimientos allí sucedidos rompieron la tregua democrática sostenida desde el fin del último golpe de Estado y el binomio, como todos los de su especie, sin opción: democracia o dictadura (Cfr. con Colectivo Situaciones 2002a). Esta vez no hubo armisticio: las amenazas de una nueva interrupción militar del régimen constitucional no surtieron efectos desmovilizadores. Un protagonismo social que “opera reuniendo el conjunto de las dimensiones de la existencia” (Ibídem: 10). Un protagonismo múltiple que no permitió, al menos en principio, liderazgos rancios. Una escena no habitual compuesta hasta por sectores que no suelen ocupar el espacio público y que auspició una heterogeneidad organizativa, de iniciativas y solidaridades que asimismo no fue pulverizada en la dispersión. Un protagonismo que descalabró toda interpretación acorde a viejos parámetros a la vez que desató nuevas formas de pensabilidad. Como bien afirmaban, en aquel entonces, desde el Colectivo Situaciones, la plenitud de la insurrección “consistió en la contundencia con que el cuerpo social se desplegó como un múltiple, y en la marca que fue capaz de provocar en su propia historia” (Colectivo Situaciones 2002a: 39).

En esta línea, sostenían:

“el movimiento del 19 y 20 fue más una acción destituyente que un clásico movimiento instituyente. O en otras palabras: fueron las potencias soberanas e instituyentes las que entraron en rebeldía sin pretensiones instituyentes –como lo

espera la doctrina política de la soberanía—, sino ejerciendo sus poderes destituyentes sobre los poderes constituidos. Esta parece ser la paradoja de los días 19 y 20” (Ibídem: 42).

Posteriormente, adhieren:

“esta *insurrección destituyente*, a diferencia de las revoluciones políticas, no produjo tampoco una ‘situación de situaciones’, un centro sustituto de la centralidad estatal que cuestionaba. Se hizo una experiencia de autoafirmación. En ella hubo un redescubrimiento de las potencias populares” (Ibídem: 43).

Sobre esa jactante sentencia navegaremos. Es sobre la creencia en dicho redescubrimiento y en la comprensión de esas “potencias populares”, que excede el poder de revocatoria, en las que se asienta esta investigación. Es sobre la constatación de que en ese espacio-tiempo aconteció una “apertura” (Ibídem) que habilitó nuevas figuras estético-políticas y político-estéticas de lo posible sobre la que trabajaremos.

En otros términos fue una insurrección destituyente pero también auto-instituyente. Ello nos conduce a pensar en el tipo de resistencia que generó. Decíamos, lo sucedido no debe ser pensado sólo como revocatoria pero tampoco como mero proceso reactivo²⁰ ya que “toda consideración estrictamente reactiva de las mismas puede opacar su carácter inventivo y disruptivo, reduciéndolas a una relación confrontativa con el contexto que soslaya su singularidad política y su especificidad poética” (Expósito, Vidal y Vindel 2012: 50). No sólo hubo impugnación sino invención pues como dice un arraigado lema político “resistir es crear”; la resistencia albergó aquí su más bella paradoja:

“de un lado, la resistencia aparece como un momento segundo, reactivo y defensivo. Sin embargo, ‘resistir es crear’: la resistencia es lo que crea, lo que produce. La resistencia es, por tanto, primera, autoafirmativa y, sobre todo, no depende de aquello a lo que resiste” (Colectivo Situaciones 2003a).

Con cautela y reparos, entonamos aquí que la crisis del 2001 fue un “acontecimiento político” con la impronta que Lazzarato, de la mano de Deleuze y Guattari, ofrendó a dicho concepto. El italiano destaca que: “el acontecimiento muestra lo que una época tiene de intolerable, pero también hace emerger nuevas posibilidades de vida. Esta nueva

²⁰ Ello conlleva tributar a una mirada de la crisis que atienda a la multi-valencia del término. Su misma etimología nos ofrece la posibilidad de contemplar la no-univocidad sobre la que escogimos erigir nuestro argumento en la medida en que el término griego “krisis”, de raíz médica, refiere a “una mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento” (Palti 2005: 13) así como también el “momento decisivo de un asunto de importancia” (Ibídem). De hecho, su raíz “krino” adquiere variados sentidos como cortar, dividir, elegir y decidir (Ibídem). Sus apropiaciones jurídicas y algunas de las de cariz filosófico también harán hincapié en destacar fenómenos de carácter eruptivo, localizado en un tiempo específico, que expresan conflictos soterrados, habilitando una posible resolución (Ibídem). Si bien, algunos de sus usos sociales han privilegiado el carácter negativo, es decir, ha sido asociado a procesos que albergan elementos destructivos, nocivos, de desarticulación, en otros, como el que aquí nos convoca la crisis también referirá a momentos de decisión, de acción, podríamos decir, de creación. Ergo, atenderemos no sólo a su sentido destituyente sino también a su impronta instituyente, es decir, a su conformación como un espacio-tiempo de gran productividad expresiva y organizativa. Una productividad no sólo resistente sino que también, indudablemente, anida una enérgica resiliencia.

distribución de los posibles y de los deseos abre a su vez un proceso de experimentación y de creación” (Lazzarato 2010: 44) que indica, simultáneamente, la presencia de un cambio dentro del orden del sentido. Produce una apertura a nuevos mundos posibles, que luego deben ser consumados, y también una mutación de las subjetividades profundamente ligada a la disposición de nuevas maneras que sentir (Cfr. con Lazzarato 2010).

Más aún:

“el modo del acontecimiento es la problemática. Un acontecimiento no es la solución de un problema, sino la apertura de posibles. Así, para el filósofo ruso Mijail Bajtin, el acontecimiento revela la naturaleza del ser como pregunta o como problema, de manera que la esfera del ser es la de las respuestas y las preguntas” (Ibídem: 45).

El acontecimiento transfigura las experimentaciones que lo habían preparado, las hace reaparecer bajo una nueva evidencia (Cfr. con Lazzarato 2010), da lugar a nuevos objetos y nuevos sujetos. El autor agrega:

“Todo el mundo llegó a Seattle con sus máquinas corporales y sus máquinas de expresión y vuelve a la casa con la necesidad de redefinirlas en relación con lo que se hizo y a lo que se dijo. (...) Todo el mundo está forzado a abrirse al acontecimiento, es decir, a la esfera de nuevas preguntas y de nuevas respuestas. (...) El acontecimiento insiste, es decir que se continúa actuando, produciendo sus efectos” (Ibídem: 52/53).

En estos tiempos insurreccionales, la creatividad se activó y aceleró en sus modos de producción. En efecto, este acontecimiento también propulsó la multiplicación de prácticas estético-artísticas dando lugar a una enorme productividad expresiva. Ahora bien, creemos, incluso, que el arte, y en términos más amplios, las iniciativas que se vinculan de diversas formas a la creatividad estética -emparentadas más o menos directamente con la práctica artística- contribuyeron a gestar “un clima de imaginación activa” (Giunta 2012: 19), un ambiente de germinación propicio para producir experiencias que excedieron la práctica artística. Se consumó así una “hibridación creativa” (Cfr. con Colectivo Situaciones 2007), motorizada en gran medida por la expresividad artística, que, al mismo tiempo, fue la condición necesaria para la invención de una multiplicidad de figuras, escenas, procedimientos, situaciones, etc.

En cuanto a los repertorios de protesta, pensando a nivel nacional, en términos generales y no recalando en su dimensión estético-artística, Auyero, retomando también resultados de los trabajos de Farinetti, concibe que los desplegados en 2001 provienen de la década beligerante iniciada en 1993, y podríamos decir, con más ímpetu, devienen cuando ésta promediaba su desarrollo hacia el año 96’ y 97’. Allí, a su entender, se habría conformado el repertorio que se lució con mucha mayor intensidad y magnitud hacia el 2001.

Por nuestra parte creemos que, en lo que respecta a las dramaturgias de esos repertorios gestadas a partir de sus recursos expresivos, el 2001 dio lugar a otras postales de la protesta. Esta actitud no intenta desconocer los aprendizajes, las tradiciones e influencias retomadas del ciclo de protesta (Cfr. con Tarrow 1983 y 1990 y Herrera 2008) abierto a principios de la década y, sobre todo, hacia 1997, año en que a nivel nacional el arte toma la calle (Cfr. con Rafaela Carras 2009) -cuestión que incluso en Rosario puede rastrearse unos años antes-. De hecho, como veremos, durante esos años se gestó un entramado en el que se inscribe y al que decididamente modula el repertorio que analizamos. Sí conlleva, en cambio, como hemos anunciado ya, ponderar decididamente a dicha coyuntura como catalizadora de esas pre-existencias y prolífera generadora de nuevas realidades. Consideramos que emerge un nuevo protagonismo social que entabla algunas formas de expresividad renovadas mixturadas con otras que se ligan a un pasado reciente de beligerancia popular pero que, indudablemente, unas y otras ven acelerados y renovados sus mecanismos de producción poética. La creatividad adquiere otro ritmo.

Incluso, creemos que algunas de esas tradiciones, filiaciones, etc. fueron construidas a posteriori. Como asevera Giunta, “hay una fuerte tradición local que funciona como referente y genealogía” (Giunta 2012: 56), es decir, muchas de las prácticas dinamizadas en ese punto máximo de conflictividad, tuvieron sus antecedentes -reconocidos algunos a posterior- desde la década del 90’ y a su vez se filian en una serie histórica que hace pie en esos años pero que tiene diferentes hitos claves en la historia de las vinculaciones entre arte y política en nuestro país (Cfr. con Vázquez 2001). Pero al mismo tiempo, la crisis del 2001 a la par que otros fenómenos globales que se desarrollaban por entonces, introdujeron elementos que promovieron nuevas formas de revelar(se) y rebelar(se) (Cfr. con Scribano y Cabral 2009)²¹.

Se continuo en parte y aconteció mucho más decididamente una “(...) reapropiación de la calle como campo de expresión y performances; como superficie de inscripción de estéticas heterodoxas” (Ibídem: 132). En términos de La Escena Contemporánea, sucedió una “comprensión colectiva de las posibilidades callejeras o, más bien, (una) comprensión callejera de las posibilidades colectivas” (Giunta 2012: 69). En efecto, la reticular dinámica de sociabilidad y organización colectiva a la que antes referíamos también se tramó anudando carnalmente al mal llamado (y mal dividido) mundo del arte y la política. Se

²¹ Una aclaración se torna aquí necesaria y es que, a pesar de los saberes gestados años anteriores, de los “haber” de lucha con los que se contaba, el 2001, como acontecimiento, no se dejaba aprehender en los códigos políticos y estéticos que se gestaron en las décadas anteriores y tampoco en las corrosiones que lentamente sufrieron esos códigos a partir de las protestas del último tiempo antes del estallido. Algunas interpretaciones sostienen, incluso, que casi todo este proceso antecesor fue gestado retroactivamente. En términos de Perros Sapiens: “Después, sí, 2001 traza su historia retroactivamente, sus momentos ancestrales (los hechos históricos también fundan sus antecesores), sus fuentes, como fueron, por ejemplo lo estallidos piqueteros de los pueblos ex petroleros, las puebladas urbanas como el Santiagazo, los piquetes suburbanos de trabajadores desocupados, los escraches de HIJOS (...)” (Perros Sapiens 2013: 198/199).

gestaron redes, colectivos, grupos de diferentes tipos, paralelos al desmantelamiento de estructuras institucionales y a las formas de asociación y modos de acción conjunta más tradicionales. No sólo el Estado, los sindicatos, los partidos políticos perdían estrepitosamente legitimidad sino también la “institución arte”, entendida en términos bürgueanos como veremos en lo que sigue.

En consecuencia, esta urgencia no adquirió canales de resolución individuales sino que potenció en cierta medida diferentes formas de producción conjunta que conllevaron tanto la creación de colectivos de artistas -ya que el trabajo individual del artista fue deslegitimado en pro de la generación de modos de producción colectivos que a su vez reemplazaron el taller por la calle- como la democratización y socialización de “modos de hacer creativos” que comenzaron a ser encarnados y generados por otros sujetos sin vinculación previa con el mundo del arte (tanto aquellos que fueron involucrados en las prácticas de los colectivos mencionados como los que generaron prácticas de este estilo en situaciones de protesta sin dependencia de tales grupos).

La mixtura entre las pre-existencias que la crisis visibilizó y catalizó con las nuevas emergencias que parió conformaron diferentes “estéticas-en-la-calle”. Aquí utilizamos el concepto estética sirviéndonos de la segunda acepción, o en verdad del segundo orden de sentido, que a este término le da Rancière, es decir, entendemos estas estéticas, como sensorium, como tejidos de experiencias sensibles que permiten percibir cosas, experiencias, objetos, acciones, prácticas como arte y que también entablan parámetros de afección y emoción. Trazan también lugares de enunciación de los mismos (Cfr. con Rancière 2013a)²².

Estas estéticas en cuestión compusieron a la calle como un escenario privilegiado en el que se desplegaron dramaturgias que espacializaron y temporalizaron de un modo particular la ardua conflictividad que el país atravesaba en dicho momento. Para el caso de Rosario, reconstruimos dos líneas de fuerza²³, no exclusivas, pero sí distintivas en las que se desplegaron también las vinculaciones entre estética, arte y política en esos tiempos y que supusieron, además, dos canales diferentes de concreción de políticas de la estética. Dos variaciones conexas pero diferenciadas. En esas estéticas se hilvanaron las prácticas y expresiones que compusieron el repertorio en cuestión. Interesan, aunque en ese caso sea tangencialmente, porque contribuyen a delinear el contexto cultural en el que se enmarcan y con el que interactúan de modo más o menos explícito las prácticas que constituyen el eje

²² Rancière a partir de este orden de sentido construye el concepto de régimen estético que sería el último de los tres regímenes de identificación y pensamiento de las artes que se desplegaron a lo largo de la historia del arte. Aquí nos servimos laxamente del mismo para referir a fenómenos de mucha menor escala como lo son estas estéticas-en-la-calle propias del período que analizamos y que a su vez, si seguimos las consideraciones rancierianas, operarían al interior del régimen actual del arte.

²³ El concepto de “líneas de fuerza” es tomado de Andrea Giunta pero no así la diferenciación que aquí se propone entre estas dos modalidades.

de esta investigación. En este sentido permiten de algún modo acercarnos, aunque modestamente, a comprender el clima estético-político inmediato en el que suceden.

Una de ellas es una “estética-en-la-calle visual y performática” que se conformó, principalmente, a partir de las intervenciones de colectivos de activismo artístico que venían desarrollándose en la ciudad desde la segunda mitad de los años 90’ así como también otras acciones gestadas principalmente en el marco del clima de protesta que tiñó, debido a su intento de privatización, a la Universidad Nacional de Rosario, fundamentalmente a su Facultad de Humanidades y Artes así como a otras que involucraron a diferentes sectores de la sociedad como por ejemplo, los ahorristas. Sólo mencionaremos estas acciones pero no podremos detenernos en ellas como sí lo haremos, en cambio, con los colectivos de artistas. En esta estética se inscriben las intervenciones visuales y performático-visuales que se sucedieron como parte del repertorio debido al asesinato de Pocho Lepratti.

De este modo, entonces, se produjo un intenso laboratorio de experimentación de prácticas artísticas desarrolladas por artistas que dieron lugar a formas de organización colectiva. Una de las diferencias fundamentales entre estas acciones y las del repertorio que trabajamos es que son realizadas por sujetos que, más allá de que ocupen posiciones periféricas en el campo del arte, son reconocidos como “artistas” en diferentes circuitos de legitimidad -no necesariamente de la institucionalidad clásica-, por estudiantes o profesores de carreras de artes y/o por sujetos que habitan y detentan lugares de enunciación cultural más o menos legitimados. Es decir que se alojan en dichos sitios enunciativos por trayectoria, formación y/o posición social. Los mismos en algunos casos se reconocen, paralelamente, como militantes que individualmente pertenecen o están en contacto con organizaciones sociales y políticas pero definen principalmente su acción (y en parte se identifican) a partir de su pertenencia a dichos colectivos de activismo artístico. Pero, esta multiplicación de la creatividad no se circunscribió al campo del arte sino que atravesó densamente la escena socio-política, dando lugar a nuevas formas estéticas, en un sentido amplio, que permitieron inscribir los reclamos (en este caso por el asesinato) en el imaginario social. Así, buscaron “(...) desde la heterogeneidad horizontes de confluencia que se sitúan en el espacio del conflicto (...); en éste construye(ron)n formas de cooperación y resistencia, de invención creativa y, al mismo tiempo, social” (Giunta 2012: 64). Es decir estos colectivos en algunas ocasiones realizaron acciones cuyas motivaciones partieron de ellos mismos, de sus propias consideraciones ante la situación socio-política que atravesaba el país o la ciudad, en función de las cuales gestaron denuncias, reclamos, etc.; y en otras, acompañaron, contribuyeron y apoyaron los reclamos de organizaciones sociales y políticas que ellos mismos no conformaban como colectivo.

En el otro caso, las prácticas que componen el repertorio y que se entranan y reconfiguran esta primera estética, son desarrolladas por sujetos que no son reconocidos como artistas o

que no habitan lugares de enunciación cultural legitimados a priori y cuyo vector identitario se traza por su militancia social y política en organizaciones comunitarias de base, y luego como movimiento social, que recurren a dichas prácticas estético-artísticas como modo de recrear sus dramaturgias de protesta multiplicando sus formas de creatividad colectivas y cotidianas. Simplificadamente, en aras de graficar esta diferencia pero con las consecuencias que ello supone en términos de dilapidar la complejidad del fenómeno, es posible afirmar que mientras en el primer caso la vía se trazaría desde la práctica artística a la práctica política, en el segundo sería en sentido contrario: desde la práctica política a la práctica artística.

Sin embargo, este señalamiento que sólo indica motivaciones o puntos iniciales de anclaje debe ser necesariamente complejizado, tal como veremos en el desarrollo de esta investigación, tanto por cuestiones que atañen a las formas de concebir cada uno de esos dominios (arte y política) como a otras de tinte histórico-situacional que tienen que ver, en primer lugar, con características propias de las sociedades contemporáneas que aceleran la desaparición de fronteras claras entre ambos dominios y destacan la porosidad de los mismos, sumados a los efectos producidos, en este sentido, por la crisis de 2001, en los cuales esa “visualidad urbana en efervescencia” (Ibídem: 16) mostraba una implacable mixtura. Entre ambos componentes de esta estética, como veremos, se sucedieron flujos relacionales diversos que en algunos casos supusieron vinculaciones directas (socializaciones, aprendizajes y trabajos conjuntos) mientras que en otros unas prácticas generaron sólo un micro-clima propicio para el desarrollo de las otras.

Por otra parte, creemos, también se diseminó una segunda línea fuerza, una “estética-en-la-calle festiva”. La misma estuvo compuesta, principalmente, por el reverdecer carnavalero y por la conformación del movimiento murguero. Como en el caso anterior es aquí injusto nombrar sólo estos componentes de esta estética festiva. Podríamos allí sumar la multiplicación en dicho espacio-tiempo de las artes urbanas que también invadieron las calles de la ciudad festivamente, incluso podría adherirse como ingrediente a este clima las experiencias okupas de artistas que se lucieron indudablemente como parte de este paisaje. Entre ellas, resulta indispensable nombrar la experiencia pionera del “Galpón Okupa” que se extendió, en los galpones ferroviarios ubicados en calle España y el río, aproximadamente desde el año 1996 hasta 1998, momento en que fue desalojado. Fue sede de variadas actividades: encuentros, talleres, festivales, recitales, proyecciones que se alojaron entre sus paredes, las mismas que cobijaron a cientos de artistas urbanos que vivían allí y que desplegaron también sus puestas por las calles ciudad. Éste no fue un caso aislado sino que Rosario albergó muchas otras casas culturales de este tipo, okupadas, o con funcionamiento okupa, ocurriendo su más pródiga multiplicación, no casualmente, desde 1996 hasta arribados a mediados de la década siguiente. Okupación que por lo demás sintonizaba con

la que se efectuaba en otros espacios públicos y privados (Facultades, empresas, casas, etc.).

Pero también y fundamentalmente una vista panorámica del centro de la ciudad en esos días, no podría dejar de reseñar la fiesta política de lenguajes, imágenes, aplausos, cánticos, movimientos. Una imaginería festiva que para algunos se teñía de celeste y blanco y cacerolas, para otros sólo de rojo, para otros de rojo y negro. De modo que, no sólo se multiplicaron las fiestas populares (entre las que las carnavaleras son unas entre tantas que aquí injustamente no tratamos) sino que también ese despliegue político y estético pudo ser visto como una fiesta²⁴.

Ahora bien, volviendo a nuestro eje, el reverdecer carnavalero y el despliegue murguero esmerilaron esa otra estética festiva en la que el Carnaval-cumple de Pocho, experiencia expresiva artístico-cultural gestada como parte del repertorio de protesta, se inscribió. En ella primó, en términos generales, mucho más el amateurismo.

²⁴ Aimar sostiene que existe un vínculo profundo entre protesta y fiesta más allá de los recursos expresivos que en ella se involucren e incluso independientemente de la forma general que ésta adopte (parentesco más asible y que queda plasmado en su estudio a partir de la confusión que muchos manifestantes muestran al situarlos en la necesidad de reconocer fotos que pertenecían a las jornadas de diciembre del 2001 o posteriores las cuáles fueron asociadas por ellos a recitales, eventos deportivos, fiestas populares, etc.). Sin embargo, para Aimar se gesta una vinculación más profunda tejida a partir del gasto festivo que ellas suponen. Se sugiere consultar al respecto: Scribano, Magallanes y Boito 2012.

V. LA ROSARIO ACTIVISTA. LA TRAZA DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO EN LA COMPOSICIÓN DE LA PRIMERA ESTÉTICA-EN-LA-CALLE

El concepto de “activismo artístico” supone pensar, según Ana Longoni, en “(...) producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni 2009: 18). No obstante, esta definición debe ser medida -como asevera la autora- ya que muchos de estos grupos reniegan de considerar a sus integrantes como artistas y a sus producciones como arte, tal como quedará de manifiesto en lo que sigue.

A sabiendas de este señalamiento, dicho concepto es utilizado igualmente aquí -y en general así lo ha sido- para referir, tal como lo indicamos en el apartado anterior, a aquellas acciones realizadas o al menos cuyas iniciativas partieron de sujetos individuales o colectivos que son reconocidos como artistas en diferentes circuitos de legitimidad –no necesariamente de la institucionalidad clásica-, por estudiantes o profesores de carreras de artes, o por sujetos que habitan lugares de enunciación cultural más o menos legitimados, más allá de que los mismos renieguen de dichas atribuciones y formas de ser considerados²⁵.

Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel coincidiendo con Longoni, pero añadiendo otros elementos, definen al activismo artístico, concepto que sostiene surge en la politización de la vanguardia europea de entreguerras, como “(...) aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea” (Expósito, Vidal y Vindel 2012: 43).

Giunta por su parte, suma otros rasgos distintivos de estos colectivos. Sostiene que en su mayoría estos grupos tuvieron:

“(...) una dinámica de producción basada en consensos, ingreso abierto, funcionamiento en red, búsqueda de autonomía económica, rotación de actividades, (...) presencia de un vocabulario en común (...) y (...) rechazo a las financiaciones por el grado de condicionamiento que éstas pudieran significar (...)” (Giunta 2012: 60).

Como anticipábamos, Rosario albergó, de la mano de otros grupos que surgieron a lo largo y a lo ancho del país, la germinación de una serie de colectivos de artistas que consideramos operantes dentro de lo que se denomina como “activismo artístico”. Sin

²⁵ La elección de este concepto, que se entronca con cierta tradición de discurso gestada en torno a estas acciones en otras partes del país, la tomamos también a sabiendas de que la definición planteada quizás podría extenderse hacia otras prácticas no necesariamente encarnadas por estos sujetos, como las que analizaremos en otra parte de esta Tesis, pero a las que sin embargo preferimos referir con otro aparato conceptual.

embargo, se ausentan las reconstrucciones sobre sus acciones y más aún los análisis sobre lo que se alumbró estética y políticamente en ese espacio-tiempo rosarino.

Longoni afirma la pertinencia de considerar como cruciales, en la aparición, desarrollo y multiplicación de estos colectivos a nivel nacional, dos coyunturas específicas. En primer lugar, la que queda definida a mediados de la década del 90' con la creación de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), momento en que emergieron y se multiplicaron este tipo grupos, tales como: *Las Chicas del Chancho y el Corpiño* en Córdoba, *Escombros* en La Plata y en Buenos Aires *Maratón Marote*, *4 para el 2000*, *Mutual Argentina* y *Zucoa no es*, entre los que el *Grupo de Arte Callejero* (GAC) y *Etcétera* fueron los más renombrados del momento.

Dentro de esta coyuntura surgen grupos rosarinos como *Arte en la Kalle*, *En Trámite*, *Transmargen*, *6 Grados* y *Arte Interviene*. En términos generales, estos grupos se desarrollan inmersos en un contexto socio-político complejo, irritante, un contexto al compás de la melodía neoliberal, signada por un repliegue individualista, lógicas privatizadoras, vientos de impunidad y corrupción. De algún modo se despliegan a contratiempo de una sociedad que, a pesar del monumental endeudamiento, la desocupación y flexibilización laboral, las privatizaciones escandalosas, el avance de la pobreza y la indigencia y los vergonzosos indultos, se mantiene en un ridículo consenso social endulzada por la convertibilidad y una hipócrita burbuja de “buena vida” propia de los primeros años de la década. Más aún, esos son, en opinión de las chicas del GAC, los momentos en los que el arte está sumergido en una cómoda era de lo “light”. Ante esta apatía y el repliegue individualista, los docentes, los H.I.J.O.S. y la lucha piquetera junto con estos nuevos colectivos de arte logran hacer germinar nuevas prácticas de resistencia.

La segunda coyuntura que señala Ana Longoni, tiene que ver con el período signado e iniciado en los sucesos de 2001 en el cual de la mano de los nuevos actores sociales y al calor de las luchas y reivindicaciones encarnadas por éstos, emerge una nueva camada de colectivos de arte que siguen escogiendo la calle, y aún con más virulencia en estos momentos, como escenario de sus prácticas. Coyuntura que ya hemos retratado arriba. Entre estos colectivos se destacan en diferentes ciudades del país el *Taller Popular de Serigrafía*, *Argentina Arde* que luego se escinde en *Arde! Arte*, entre otros. De esta segunda oleada son, entre otros grupos, los rosarinos *Pobres Diablos* y *Cateaters*.

Como anticipamos intentaremos reconstruir esta estética-en-la-calle compuesta, principalmente, por el activismo artístico rosarino a partir de analizar tres de los colectivos surgidos en la ciudad, escogidos en función de atender a esta anotación de Longoni combinada con el criterio que hemos plasmado en el apartado metodológico. Ellos serán: *Arte en la Kalle*, *Trasmargen* (ambos pertenecientes a la primera coyuntura –el primero no atravesó la crisis y el segundo sí-) y *Pobres Diablos* propio de la segunda de ellas.

Los colectivos: composiciones y motivaciones iniciales (declaradas)

Arte en la Kalle se forma entre los años 1994 y 1995 a partir de la iniciativa de estudiantes de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) cuyo encuentro se produce en el espacio áulico –específicamente por su tránsito por Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX, una materia de primer año– y en la militancia estudiantil. Entre sus integrantes se encontraban: Valeria Gericke, Valeria Galiso, Laura Capdevila, Mario González, Mariano Resels, Inne Martino y Fabricio “el Faca” Caiazza. Una de las motivaciones más importantes por las que se compone este colectivo tenía que ver con la necesidad de compartir ese espacio de formación pero desde una perspectiva ligada a una práctica que exceda la circulación académica, en otros términos, tal como sostiene Valeria Gericke “(...) pensábamos la formación académica como un momento de acción” (Gericke 2013)²⁶.

El símbolo de *Arte en la Kalle*, era un personaje con su cara cubierta y un lápiz en su mano como sus atributos distintivos. Según Gericke, la primera característica intentaba aludir al sub-comandante Marcos y particularmente a uno de sus sintagmas de lucha que tenía, a su entender, una gran actualidad en aquellos tiempos, sin más: “para nosotros nada, para todos todo” (Gericke 2013). Por otra parte, portaba el lápiz como instrumento de lucha porque, según relata, “el lápiz (...) era la herramienta básica del arte para nosotros, nuestra arma para poder luchar contra todo eso. El lápiz como metáfora de lo creativo, de la creación, del hacer, de la acción (...)” (Ibídem). Asimismo, el lápiz se caracterizaba por su accesibilidad en un doble sentido: primeramente porque era un instrumento de uso universal, con el que cualquiera podía accionar, independientemente del modo en que lo haga. En segundo lugar, era un arma de bajo costo, a disposición de aquel que quisiera empuñarla. Por consiguiente, vemos cómo se manifiesta una gran confianza en las posibilidades del arte “en la calle”, cuestión que queda sellada en su nombre, y que podría considerarse premonitoria al clima que años después impregnaría al activismo artístico.

²⁶Sin embargo, y aunque sus integrantes eran muy jóvenes, el grupo se nutrió también, particularmente a partir de la incorporación de Fabricio, de tendencias provenientes de prácticas colectivas previas. Fabricio cuenta que anteriormente integró un grupo, junto con otras quince personas que se llamó “Cosas de Negro”, grupo que si bien no será abordado aquí podríamos decir que antecede en unos años la oleada que describen Longoni y Giunta a nivel nacional. Este grupo se compuso entre el año 1993 y 1994, con gente que transitaba la movida “under” rosarina y que estaba estrechamente vinculada al arte y la comunicación. Rondaba a la conformación del grupo la práctica de “Cucaño” y los mitos que circulaban en torno a aquella experiencia de artistas rosarinos que tuvo lugar entre fines de los años 70’ y principios de los 80’.

Según relata Caiazza, en “Cosa de Negro” “nos interesaban los espacios de protesta política en ese momento, aunque no participábamos con ningún partido. Éramos muy pendejos, teníamos entre 17 y 20 años. Hacíamos una especie de manifestaciones que se acoplaban a las de los jubilados y los maestros. Íbamos vestidos de negro, con banderas negras, lisas. Y subíamos a los palcos a hablar. Nos anotábamos como organización y decíamos que ‘llegábamos para sembrar la duda’” (Aíta 2011). En esa época, según cuenta, también desarrollaron un proyecto llamado “Movimiento Gordini” que seguía con el estilo de Cachilo, el poeta de los muros rosarino, en lo que refiere a la realización de grafitis con ceritas y crayones (Ibídem).

Por su parte, el grupo *Trasmargen*, cuya denominación alude a la acción de estar atrás del margen, surge también dentro de esta primera camada de grupos que emergieron a lo largo del país en pleno concierto menemista y neoliberal aunque, a diferencia del grupo anterior, atraviesa la crisis experimentando sentidas transformaciones que vienen de la mano de una de sus intervenciones que, justamente, es producto de ella.

Su genealogía también remite a la carrera de Bellas Artes de la UNR de modo que comparte, con *Arte en la Calle*, el origen universitario. Sus inicios se remontan a una muestra colectiva realizada en el Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario (CEC) hacia fines del año 1996 en la que se exponían los productos del trabajo anual realizados por los alumnos de una de las últimas materias de dicha carrera. De este modo, tres estudiantes -Claudia Alcañiz, Patricia Guerrero y, en sus inicios, Juan Manuel Caraballo- junto con el docente de la materia en cuestión, Carlos Cantore, conforman el colectivo que contó además con la participación de Fernando Rodríguez en actividades de coordinación y producción general.

En el sitio web del grupo, sostienen:

“sus componentes iniciales reflejaban de manera más o menos explícita una cierta preocupación por las cuestiones sociales. Y es a raíz de un profundo debate acerca de la visión personal que cada uno tenía sobre ‘el arte y la sociedad’ que se fue avanzando en la búsqueda de coincidencias básicas” (Sitio web *Trasmargen*).

A continuación explicitan:

“el debate giró en torno al tipo de público al que dirigirían su obra, a los espacios en donde se emplazarían, a la temática abordada, al proceso de discusión-elaboración de la ‘idea-concepto’, a los materiales a utilizar y fundamentalmente a nuestro rol como productores en la plástica” (Ibídem).

Asimismo, y como parte de las definiciones políticas más importantes, aseveran que *Trasmargen* es un grupo de trabajadores del arte, renegando decididamente de la denominación de “artistas” cuestión compartida por la mayoría de los colectivos. Desgajando este criterio, expresan que su propósito como tales es:

“(…) generar obras reflexivas y comprometidas con las realidades que cotidianamente enfrentamos, colocando en cuestionamiento, por un lado, cierto tipo de formación academicista que arrastra el medio y por otro, un criterio meramente mercantilista y marketinero que rinde pleitesía a los gurúes y mecenas del momento” (Ibídem).

Entienden al arte como un dispositivo a través del cual se gesten declaraciones, podríamos decir, denuncias sobre el contexto histórico en particular pero también sobre la condición humana. En esta línea, la Academia y el mercado son puestos en la mira. Cantore expresa: “el arte ha quedado reducido a un grupo de elite” (Cantore 2013). Sentencia: “han

transformado al mundo del arte en una mercancía. (...) Lo que se ofrece en los museos y las galerías, en los lugares donde se exponen las presuntas obras de arte, lo que se trata es de vender un producto” (Ibídem). En estricta relación con ello, advierten acerca de la decisión de que el grupo puge por ampliar el público que habitualmente frecuenta los circuitos tradicionales del arte, sobre todo a partir de la elección de los lugares de instalación de sus producciones pero también, con posterioridad agregarán, a partir de los contenidos y las formas que éstas adoptan. Cantore señala que la intención era:

“(...) hacer una propuesta plástica que estuviera más cerca de la gente, con un lenguaje que permitiera en principio a cualquiera acceder (...). Que la gente pudiera decodificar qué era lo que veía. (...) Preocupados por transmitir la idea caímos en unas soluciones plásticas que eran algunas buenas y otras no” (Ibídem).

Es así que denuncian su identificación con el arte urbano. Y esa identificación supone para el colectivo no sólo decisiones en torno al espacio, al público, al tipo de obra, sino también una postura ante los materiales, antes los elementos con los que se produce el hecho estético, lo que a su vez tendrá incidencias tanto en los procedimientos de trabajo y en el método a desarrollar como también consecuencias a nivel social. Dando cuenta de esta mirada estética pero también política y refiriéndose particularmente al poliuretano que fue utilizado en su primer trabajo, aseveran: “al ser de uso frecuente en el contexto urbano, le confiere a todo el proyecto connotaciones de ‘material de hoy’, con las implicaciones socio-estéticas que ello supone” (Sitio web *Trasmargen*).

Finalmente, *Pobres Diablos* es uno de los grupos que emergen en la ciudad con posterioridad a la crisis de 2001 y en referencia directa a ella. Tal como sostiene uno de sus integrantes, Pablo Galarza, dicha crisis fue el disparador que ocasionó la formación del grupo que nace también en la carrera mencionada. En consecuencia, comparte con los otros colectivos su origen universitario. Sus integrantes, Pablo Galarza, Marcela Sacco y Ana Wandzik, se vincularon siendo estudiantes y puntalmente a partir de su paso por la Cátedra de Escultura del Tercer año de la carrera, donde comienzan a relacionarse y deciden la conformación del colectivo.

En este sentido, una vez constatado este origen común por parte de los grupos, es preciso advertir que la UNR y en especial la Facultad de Humanidades y Artes tuvieron un protagonismo destacado en el activismo artístico rosarino de esos años. Dicha participación en términos generales quizás no fue ajena a lo sucedido en otras latitudes aunque sí, tal vez, su centralidad. En efecto, es pertinente al menos mencionar, además del origen universitario de los miembros, la participación, en las acciones realizadas por los colectivos reseñados, de estudiantes y docentes que no pertenecían a ellos y, fundamentalmente, aunque no podamos ahondar en esta cuestión, la realización de una serie de intervenciones como “UNR Liquida” (2001) y “UNR encaja” (2002) por parte de los propios estudiantes de la

Facultad con motivo de los intentos de privatización de dicha casa de estudios. Tales acciones recurrieron a una serie de intervenciones visuales y performático-visuales variadas y masivas.

Volviendo a *Pobres Diablos*, según Galarza, “a partir (...) del 2002 comenzamos a experimentar ‘el arte como acción’, como una manera de llevar a la calle el mensaje que la gente quería transmitir” (Caballero 2005) ya que se evidenciaba “una necesidad muy fuerte de ‘tomar la calle’, es decir, manifestarse de manera plástica en la calle” (Ibídem).

Asimismo narran con grandes similitudes respecto de los grupos anteriores ese pasaje desde la Academia, y de la institución en general, al activismo callejero:

“A nosotros nos importaba llegar a la gente de la calle. En un momento en que la institución no te permitía, en el Museo no se mostraba arte que tuviera que ver con la política del momento, era como que la institución de los museos y las galerías no se condecía con lo que pasaba con la calle. Entonces el mejor lugar para decir lo que nosotros íbamos a decir era la calle que era donde estaba el gran quilombo” (Galarza 2013).

Es una preocupación general por la situación social que atraviesa el país y, en algunos casos las consecuencias puntuales en la ciudad, lo que desata su inmersión en el activismo artístico. Galarza asevera:

“todos venimos del ámbito universitario y tenemos una especie de interés por lo que pasa en la calle: hay gente que pasa hambre, que duerme a la intemperie, no hay justicia, la policía actúa de manera injusta. (...). Hay una preocupación por este tema que tenemos en común, por otro lado la formación académica evidentemente nos une y a medida que pasan los años nos va educando y nosotros vamos buscando la manera de articular esa educación en lo que pretendemos poner en la calle” (Caballero 2005).

En la auto-definición del grupo presente en su “Manifiesto” encontramos una fuerte identificación con “los condenados”. Los *Pobres Diablos* son la parte -“los condenados”- que a su vez puede ser el todo -“cualquiera”-. Galarza dice:

“yo te diría que *Pobres Diablos* sería un nombre que se podría identificar con cualquiera, como un pobre ciudadano, algo así, un pobre tipo al que le pasan cosas y no puede hacer nada o puede hacer pero tiene todo un sistema al que tiene que enfrentarse. Entonces, vos decís ‘pobres diablos, pobre gente’. Se puso así pero al final cada uno le dio su significado. Ese es el que le di yo. Yo creo que es por pobre tipo” (Galarza 2013).

Empero, a la vez, son la voz, los representantes, los servidores de ese conjunto al que también indican pertenecer. De hecho, en la postura retórica que asumen, pretenden remarcar su lugar compartido con aquellos sectores a los que dicen servir. En primera

instancia los *Pobres Diablos* son la voz de los condenados pero inmediatamente son, al igual que ellos, pobres diablos, estrategia que queda cristalizada claramente en la elección del nombre del grupo.

Expresan carnalmente:

“Somos la voz de los condenados. Somos la voz del descontento. Somos la voz de la injusticia. Somos Servidores. Somos entusiastas. Somos Emprendedores. Somos quejosos. Somos Pobres Diablos. Somos lo que Somos. De carne somos!” (Sitio web *Pobres Diablos*).

No obstante, esa identificación que, a primera vista, supone la declaración de cierta comunidad, de determinado estar/pertenecer en común, no desconoce la posición diferencial que ocupan como artistas, trabajadores del arte o integrantes de uno u otro modo a dicho recinto. En el punto siguiente declaran: “Andamos Culturizando. Andamos Concientizando. Andamos preocupados por hacer llegar nuestro mensaje. En eso....estamos trabajando” (Ibídem). En consecuencia, la pertenencia no supone necesariamente horizontalidad, ser la voz, culturizar, despertar conciencias es la función vanguardista del grupo que los sitúa en otro lugar de enunciación, que distingue, entonces, a la parte del todo.

Un lugar que, por lo demás, comparten con los otros colectivos ya que se proponen llevar el arte a otras esferas, realizar una apertura del campo, ampliando el público habitual a través de afectar a quienes habitualmente no circulan en dicho ámbito con obras que los conduzcan a una decidida reflexión. El concepto de obra sigue permeando el accionar del grupo. Las consideran contextuales, situadas en el espacio-tiempo específico que atraviesan, marcadas por las coordenadas históricas particulares que funcionan como ingredientes y disparadores de las mismas. La preocupación por la búsqueda estética de las obras así como por la experimentación con diferentes lenguajes, modos de producción y técnicas inusuales también se hace presente en sus intenciones.

A pesar de que la idea de obra está -como en *Trasmargen*- presente, también en correspondencia con los demás, cuestionan decididamente al arte entendido en su sentido clásico, al circuito institucional a él asociado así como a los artistas que precian su estar allí. En un escrito titulado “ARTE vs. ‘ARTE’”, incluido en su Manifiesto, realizan una detallada contrastación entre estas concepciones y las que ellos, junto con gran parte del activismo artístico argentino, profesan.

Allí dicen en un dinámico contrapunteo:

“El arte comunica. El ‘Arte’ decora. El arte estrecha un vínculo con la sociedad, la hace partícipe, la involucra; El ‘arte’ quiere hacer sentir un ignorante al pueblo, quiere seducirlo, quiere cansarlo, quiere que no crea más en el arte. El arte quiere más arte. El ‘arte’ quiere elitismo, quiere privacidad” (Ibídem).

En este sentido el grupo disputa en favor de una concepción del arte en la que éste desate una agitación subversiva, rebelde, una disrupción que señale “(...) el rechazo violento a formas de vida indeseadas que nos impone el neoliberalismo (...)” (Padín 2005a).

Al mismo tiempo, desatan una feroz crítica al lugar del artista aunque no reniegan explícitamente de dicha denominación para el productor de arte. Empero sostienen que comúnmente los artistas se vuelven esclavos del sistema del arte, producen un arte sin contenido, decorativo, elitista, con presunción de ser “para entendidos”. Batallando contra esta elitización y mercantilización, denuncian como “traidores” y “cobardes” a los artistas de galería, de museo, así como también a aquellos que habitan los circuitos municipales, a quienes sólo se preocupan por su carrera personal y desconocen una función social del arte que, a su entender, se encarna en el arte callejero. Un arte que decididamente piensan como de carácter efímero en oposición a la producción de objetos de consumo. Un arte que prefieren denominar como “arte acción” debido al carácter mencionado y, según su interpretación, al papel del espectador, junto con el contexto de acción, como co-autor de las obras que se recrean conceptualmente de modo continuado. En sus términos:

“no andamos en la pesquisa de un público establecido en pose contemplativa, sino más bien de un conjunto social endeble, (en cada acción distinto) que a la vez que especta nuestro trabajo, también lo constituye. De alguna manera, nosotros llevamos en cada acción un concepto con el que pretendemos generar un ‘click’ reflexivo que conduzca a la participación de quien la asiste y a su posterior análisis” (Ibídem).

Esta beligerancia del grupo no sólo se reduce al mundo del arte sino que comparte un clima general de indignación de la época en parte sintetizado en la consigna “que se vayan todos, que no quede ni uno solo”. Sentencian:

“Maldigo a los traidores. Maldigo a los vende-patria, a los caraduras, a los políticos. Maldigo a la policía. Maldigo a las instituciones burocráticas. Maldigo al amiguismo, a los bufones del poder. Maldigo a aquellos que se dejan engañar, a los explotadores. Maldigo a quienes intentar destruir este precioso país, a los capitales extranjeros, al fondo monetario internacional, al banco interamericano de desarrollo, al banco mundial. Maldigo a los ministerios, a los diputados, a los senadores, a la SIDE. Maldigo a los militares, a los dictadores, a los asesinos, a los torturadores. Maldigo...y no voy a parar de maldecir.

Nuestra intervención plástica se une con la sociedad por medio de un disparador-conector en común: la indignación” (Sitio web *Pobres Diablos*).

Y, como correlato necesario del clima de época del nuevo milenio, *Pobres Diablos* llama a la acción popular, callejera, a la invasión de la calle, al levantamiento, sin más. Arengan: “no se quede esperando al héroe nacional, usted está advertido sobre la hecatombe político-criolla. Salgamos todos! Qué salgan los pobres diablos con el pecho al viento (...)” (Ibídem).

En este sentido, desde el grupo ponderan al trabajo conjunto, la necesidad de asociarse, de componer instancias colectivas como uno de los pilares fundamentales de su formación. En el Manifiesto, proclaman:

“Grupos ajenos a nuestro grupo: no duden en agruparse y/o agruparnos. El/los grupo/s a nivel local no es lo mismo que el/los grupo/s a nivel nacional. Solo debemos tener una/varias inquietud/es y una/varias similitud/es. Agrúpense” (Ibídem).

Un inventario de los ropajes de las calles rosarinas. Paneo fugaz e incompleto de intervenciones

Realizar un inventario de estas acciones implica, inevitablemente, dar al menos sucinta cuenta del temario por el que éstas rondaron. Si bien sabemos, siguiendo el legado ranceriano, que no es en el mensaje concreto sino en los modos de afectar la distribución de lo sensible donde radica la politicidad de estas prácticas, creemos, no obstante, como ya hemos aclarado, que este punto no debe ser desatendido. A nuestro entender, es posible asir las temáticas de las mismas en cinco categorías que, de algún modo, simplifican generalizando las problemáticas que portaron estas intervenciones.

En primer lugar distinguimos una serie de acciones dirigidas a cuestionar el modelo neoliberal, con especial ahínco en las características que le imponía el decálogo de medidas económicas y sus consecuencias sociales. Entre ellas podemos destacar en 1995 la “Caravana contra el poder” realizada por *Arte en la Kalle* junto con los *Artistas Desocupados*, *Partido Alegría al Poder*, *Cucaño* y la Biblioteca *Alberto Ghirardo*. Dicha intervención fue producto de una decisión tomada en asamblea por diferentes grupos de artistas quienes ante las elecciones presidenciales decidieron repudiar la política neoliberal mediante diversas intervenciones gráficas y performáticas que se desplegaron en caravana por el centro de la ciudad. Dichos cuestionamientos incluían desde críticas a la flexibilización laboral hasta la privatización de la educación y, especialmente, a la sanción de la Ley Superior de Educación.

También, la acción “Rosario cuna de los guardas”, concretada en 1995 junto con el *Taller de Arte Experimental* (TAE)²⁷, en repudio a la situación de desempleo padecida por los guardas

²⁷ Una mención particular merece el Taller de Arte Experimental. El TAE era una materia, con formato de taller, incorporada en el Plan de Estudios de la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR durante la gestión de Rubén Naranjo que asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes con el regreso de la democracia, plan que por lo demás estuvo vigente hasta el 2000. Según relatan algunos entrevistados al asumir la dirección se encuentra con la necesidad de aggiornar ciertas prácticas, a la vez que darle un marco institucional. Puntualmente, fue una instancia diseñada para que participaran todos los docentes de cada año de la carrera junto con los estudiantes correspondientes a dicho nivel. En él los estudiantes debían proponer, diseñar y llevar a cabo prácticas-intervenciones en las que interactuaran las diferentes disciplinas (pintura, escultura, dibujo, cerámica, etc.) que formaban parte de la currícula aspirando a producir acciones interdisciplinarias. Los docentes ejercían una función orientativa en relación con tales iniciativas las cuales en numerosas oportunidades adoptaban formato callejero. Con el tiempo, dicha experiencia, según cuentan los

de los colectivos de la ciudad ante la automatización del cobro del pasaje. Según lo sostenido por Inne Martino, el colectivo se contacta con los trabajadores desocupados y deciden apoyar visualmente el reclamo a partir de realizar una campaña que consistió en el diseño de pancartas así como en la realización de una muestra de arte en la Plaza Sarmiento en la cual se llevó a cabo una pegatina de boletos de gran tamaño en la parte trasera de los colectivos con la intención de hacer circular la consigna de la protesta por la trama urbana (Martino 2005). Los boletos gigantes emulaban nítidamente los reales y reemplazaban sus leyendas por otras. En lugar de “vale un viaje”, decían “vale un puesto de trabajo”; en vez de “Rosario cuna de la bandera”, *Arte en la Kalle* inscribía, bajo su firma, “Rosario cuna de los guardas”. También se pegaron stickers con el mismo diseño pero de menor tamaño en las máquinas que harían el trabajo antes concretado por los operarios.

Asimismo, podemos mencionar “Carrefour los sueldos más bajos”, gestada en 1996 desde *Arte en la Kalle* también junto con el TAE, para cuestionar la instalación y el accionar de algunas empresas nacionales y multinacionales en la ciudad. Fue pensada en contraposición al slogan que en ese momento tenía la empresa, el cual afirmaba “Carrefour, los precios más bajos”, cuestión que, según la lectura que en ese momento hacían estos activistas, garantizaba cierta legitimidad social del hipermercado restando importancia a las denuncias sindicales en relación a los bajos sueldos y los malos tratos que la empresa mantenía con sus empleados.

En concordancia con esa acción, en el mismo año también junto con el TAE, llevaron a cabo la intervención “Mc. Cat’s”, la cual también incluimos en esta nutrida categoría. En momentos en los que Rosario era identificada con la fama de la “comegatos”, y los medios tanto locales como nacionales difundían imágenes de distintos barrios de la ciudad en los que se asaban gatos evidenciando la hambruna que se atravesaba, se instalaba la cadena Mc. Donald’s. En repudio a esta situación, se decide realizar esta intervención contrapublicitaria en la que se parodiaban las ofertas de dicha empresa de comidas rápidas contrastándolas con la situación vivida por la mayoría de la sociedad rosarina.

Trasmargen también llevó adelante una acción en este sentido. La misma se denominó “El Grito” y consistió en una instalación plástica en el *Centro Cultural Bernardino Rivadavia* que se inauguró el 2 de noviembre de 1998 permaneciendo allí hasta el 10 de enero de 1999.

entrevistados, fue desarticulándose por diferentes razones. En primer lugar porque progresivamente el devenir mismo de las prácticas hizo que esta articulación entre disciplinas empezara a suceder al interior de cada materia en particular. En segundo lugar, varios docentes (principalmente aquellos que no provenían de la nueva gestión nacida con el regreso de la democracia) no quisieron sostener la modalidad de trabajo que suponía este taller en la medida en que los ubicaba en una función sólo orientativa que difería del modo en que habían ejercido hasta el momento su práctica docente. La incomodidad que en algunos de ellos generaba esta forma de trabajo fue desgastando el funcionamiento del taller hasta que, finalmente, no pudo ser sostenido por los directores que continuaron a Naranjo en su gestión. En tercer lugar, también surgieron algunas tensiones dadas por la discusión entre la crítica a la institución que esas prácticas suponían, sobre todo al emplazarse callejeramente, contrariada por su inserción en el plan de estudios y bajo la normativa (de producción, evaluación, etc.) de una carrera universitaria (Cfr. con Cantore 2013, Capdevilla 2013 y Gericke 2013).

Más que una instalación, una detonación, una intervención que simulaba haber destrozado dicho espacio. A la vista, las cortinas metálicas del segundo y tercer piso aparecían retorcidas, el hormigón hecho trizas, las vigas rotas, la estructura a punto de desmoronarse. La preocupación, según relatan los medios locales, invadía a los vecinos, incluso antes de que se mostrara lo que allí pasaba, cuando una tela negra cubría aquello que parecía ser la causa de los destrozos. La hipótesis de la explosión era la que más circulaba entre los transeúntes antes de que “el grito” tuviera lugar oficialmente, pero esa garganta ya había empezado a gritar, al menos a susurrar, a incomodar, a perturbar. El temor al derrumbe se agigantaba.

El 2 de noviembre, la tela que cubría el misterio se retiró y a la vista de todos apareció una colosal figura, a veces humana, a veces no, cuya nariz y cuya boca concentraban todas las miradas. Una boca que gritaba desaforadamente atravesando las paredes del Centro Cultural, en dirección al cielo, al espacio, al afuera. Pero eso no era todo, el grito crecía desde adentro, se expandía, al igual que el poliuretano que junto con la resina le daba forma, desde el mismísimo interior del edificio. Se engendraba allí, en una garganta con hambre de protesta, de lucha, de venganza. Un cuello, “un manojo entramado de venas” (Kaplun 1998), era el partero de ese grito, de un aullido casi animal, pura potencia, fuerza brutal. Una figura que más que una emulación de lo humano supuso una “anatomía de la bronca” (Ibídem). Pura energía descontrolada que, en su desborde rebelde, rompió pisos, ventanas, paredes.

¿Qué gritaba el grito? Tal como escriben los integrantes del grupo: “desde siempre el grito ha sido la expresión o manifestación que le permitió al hombre exteriorizar algunos sentimientos. Quizá, en determinados momentos, representa el único modo de reaccionar ante situaciones extremas” (Sitio web *Trasmargen*). No obstante, ahí y allí este grito se emplazaba en un contexto socio-histórico que el grupo caracterizaba como un tiempo de multiplicación de la pobreza, la indigencia y la desigualdad social, donde el hambre y el desamparo marcaban el ritmo de la mano de la injusticia, la impunidad, el silencio y la degradación de ciertas conquistas históricas que se sintetizaban en el desmantelamiento de la salud y la educación y que, a su entender, obedecían, a un “sistemático plan de exclusión” (Ibídem).

Y por ello, relataban:

“nuestro GRITO habla de muchas cosas, habla del cansancio ante los abusos y atropellos vividos histórica y cotidianamente, habla de bronca que crece de las heridas no cicatrizadas, de la impotencia generada por los crímenes y casos de corrupción no resueltos que conmueven a la opinión pública... y dice basta” (Ibídem).

Un grito, en principio, de dolor, de sufrimiento, la expresión del padecimiento, la garganta quizás “de un hambriento, (...) de un marginado” (Ibídem). Ahora bien, según declaran, el

grito no es sólo una queja desgarradora, no pretende asumir un tono fatalista, es un grito que denuncia pero que alberga esperanza porque “(...) la solidaridad transita cauces inéditos y se incuban nuevas fuerzas oponiéndose a esa inmovilidad en que desembocan el miedo, la resignación y la aceptación de las situaciones que el panorama actual nos presenta” (Ibídem).

En efecto, no es sólo esperanzado sino contagioso, es un grito que se pretende virósico, quizás parasitario, al nacer dentro de ese cuerpo institucional que sin sospechas lo alberga. Es un grito de voluntad, un llamado que “(...) espera voces que se junten, que se conviertan en su eco. Que nos envuelva, nos haga sentir vivos, renovando las esperanzas y disponiéndonos a construir un presente diferente” (Ibídem). Un despertador, dirá Cantore, un disparador de acciones (Cantore 2013).

Más aún, el grito es impulso que aspira a ser transformador, se concibe como una puesta decisiva, como un “(...) punto de inflexión entre un antes de pechos oprimidos y un después de voces estentóreas que se juntan y se potencian entre sí” (Sitio web *Trasmargen*). Una especie de iceberg, entonces, que inquieta, conmueve, que duele pero que también se convierte en una plataforma de convocatoria, un llamado, una arenga a la lucha.

Una prédica, en fin, que interpela a una fuerza social que aseveran habita los subsuelos de esta tierra castigada, una multitud, una masa, un pueblo agazapado, aún, pero cuyo hambre de gesta es intuido por estos trabajadores del arte. Dicen: “(...) una fuerza social que se viene acumulando y que en cualquier momento va a brotar. Es una fuerza subterránea, en el sentido de lo profundo. Es como la lava de un volcán, como una energía increíble que todavía está latente que aún no se ha manifestado” (González Cortiñas 1998).

Por lo demás, esta intervención ha propulsado otras interpretaciones. Particularmente Beatriz Vignoli, retomando algunas líneas de Natacha Kaplun al respecto y compartiendo también una lectura que desliza Bayer, sostiene que esta obra debe pensarse en una clave histórica más, delineada por el hecho de que el Centro Cultural en el que se emplazó fue, en la última dictadura militar, el Centro de Prensa del Mundial 78. En este sentido, purga a esas paredes de su pasado (Vignoli 1998).

En este sentido, se trazan -aunque con sus particularidades- dos líneas interpretativas que son, a su vez, complementarias: por un lado, las que asocian el grito a la marginalidad y la exclusión socio-económica en una clara denuncia a la situación de la argentina noventista, es decir, una interpretación que se afina en el malestar de época; y, por el otro, las que también lo leen en clave de una reactualización de las luchas contra el último terrorismo del Estado, una lectura más anclada en una mirada setentista. Dos canales de significación que se cruzan al interior de las miradas cautivas que despertó esta instalación. Dos lecturas que se mixturan en la propia ambición de sus creadores quienes incluso le dan a la obra una posibilidad de actualización histórica retrospectiva que traspasa las últimas décadas de la

historia argentina. Sostienen: “es un grito que se asocia al reclamo social, a la rebelión ante las injusticias en todas sus facetas (...) (Y) también tiene que ver con los reclamos sociales de distintos momentos de la historia que nunca fueron atendidos y que por ello se olvidan” (González Cortiñas 1998).

Más aún, internacionalizan su alcance, o de algún modo la sitúan en una lectura internacional del conflicto social de la Argentina neoliberal, al explicitar que la obra mira decididamente al norte, aludiendo a Estados Unidos y a sus políticas sobre nuestro país y otros países latinoamericanos. Aunque también esa alusión al norte puede ser leída, tal como lo señala con trazo poético Beatriz Pozzoli, como camino, como futuro, el norte como guía y señuelo²⁸.

No obstante, y tal como antes anunciábamos, no es sólo esa garganta, esa boca desaforada, el grito sentido, de claro tinte expresionista, el que compone la intervención sino que la misma también toma cuerpo a partir del montaje de las estructuras rotas que hizo que ésta operara antes de que sus creadores pusieran “play”. Un simulacro de la destrucción que permanentemente amenazaba con abandonar su carácter y convertirse en su contrario. Según se relata en la prensa local, los espectadores presos de esta ficción con enormes visos de realidad llegaron hasta querer constatar las consecuencias de estas rupturas en otras habitaciones de las instalaciones del edificio. Pero así mismo, no era sólo el Centro Cultural el que experimentaba alteraciones en su fisonomía. El espacio público resultaba también notablemente trastocado, había algo allí que perturbaba el paisaje habitual de la vista de la calle San Martín entre San Luis y San Juan. Es por ello que según Kaplun más que una intervención era una interferencia, una perturbación visual, una obstrucción que se metonimiza con “Bocanada”²⁹ de Graciela Sacco.

Según sus creadores, la elección del lugar es deliberada. La idea fue que efectivamente esa “forma” voraz se apropiara del edificio pero también de la institución pública cultural que allí se aloja. Ese atravesamiento que a la vista supuso la virtual infiltración, cual planta indeseada que crece en una hendidura agrietando la superficie, de esa figura a través de los diferentes pisos del inmueble auto-expulsándose al espacio exterior con dirección al norte, pretendió también metaforizar la pretensión de comprometer “(...) al entorno y al corazón mismo de la institución con su reclamo” (Sitio web *Transmargen*)³⁰. Por consiguiente, la

²⁸ Esta intervención fue también interpretada en clave de una tradición latinoamericana que tiene en el grito especial anclaje. En ese sentido, se filió con la cita que cada 16 de septiembre se dan los mexicanos en la Catedral capitalina desde 1810, costumbre que inaugurara el cura revolucionario Miguel Hidalgo y Costilla o las reivindicaciones que de la acción del gritar hace el MST en Brasil.

²⁹ “Bocanada” fue una obra de Graciela Sacco, presentada también en el *Centro Cultural Bernardino Rivadavia*, la cual consistió en heliografías colocadas sobre los vidrios que representaban bocas abiertas que simbolizaban el hambre y la injusticia.

³⁰ También fue deliberada la elección, en otro sentido menos figurado. Una decisión estratégica de visibilidad y de posibilidades de diálogo de y con la obra en la medida en que el Centro Cultural está ubicado en el microcentro de la ciudad por el que circula gente muy heterogénea la cual podía convertirse en público ocasional de una obra que apostaba a interpelar a los transeúntes desprevenidos, empapados o no en el mundillo artístico.

intervención adoptó un sentido más: el de despabilar, incomodar y, en algún sentido, punzar -aunque claramente desde su interior- a las instituciones del arte a hacerse cargo de algunas acuciantes problemáticas de la sociedades sobre las que se erigen.

En el marco de esta acción se realizaron una serie de charlas y conferencias en el Centro Cultural de las que participaron personalidades de la política, la intelectualidad y del mundo artístico local y nacional³¹. Asimismo la Multisectorial Rosario organizó una radio abierta, paneles, otras proyecciones así como un acto que tenía como consigna “el grito de rebeldía por la dignidad contra la exclusión”³². Además contó con el apoyo de la Municipalidad de Rosario, especialmente de la Secretaría de Cultura, de la Universidad Nacional de Rosario, fue Declarado de interés cultural por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación y de interés municipal por el Honorable Concejo Deliberante.

Varias intervenciones de *Pobres Diablos*, un colectivo que tuvo una producción de las más prolíferas dentro de los grupos de activismo artístico, se sitúan en esta línea. Debemos advertir, no obstante que, a diferencia de las anteriores, estas acciones son posteriores al estallido del 19 y 20 y, por tanto, en algunos casos portan tales marcas o refieren directamente a sucesos ocurridos en ese diciembre trágico.

Una de ellas fue la intervención “Sonría, les estamos robando”, realizada en junio de 2002, en la cual efectuaron una pegatina de calcomanías con dicha inscripción. Parodiando nítidamente el slogan “Sonría que lo estamos filmando” utilizado para anunciar la presencia de cámaras de vigilancia en los locales comerciales, el grupo pretendía denunciar cómo “los grandes comercios especulan ilimitadamente con respecto a la suba indiscriminada de precios y, por otro, (...) el robo de los ahorros de los ciudadanos por parte de los bancos (el famoso ‘corralito’)” (Sitio web *Pobres Diablos*), a lo que se sumaba el saqueo que las multinacionales estaban llevando adelante en el país desde hacía varios años. Por ello dicha consigna fue estampada en cajeros automáticos, teléfonos públicos, bancos, casas de cambio, supermercados entre otros espacios del estilo.

En octubre del mismo año, consumaron la performance denominada “Mudos Gritos”, que pretendió multiplicar y hacer oír la voz de aquellos que viven en situación de calle y

³¹ Entre los participantes estuvieron Osvaldo Bayer, Marta Maffei y León Rozitchner, Roberto “Tito” Cossa, Adolfo Pérez Esquivel, Coco López, Laura Guinzburg, Rubén Naranjo, Luis Novaresio, Estela de Carloto, Carlos del Frade y el Obispo Pagura. Se dieron cita para discutir entre otras cosas, sobre el sentido social de ese grito, sobre sus posibles apropiaciones e interpretaciones. Estos ciclos incluyeron la proyección de audiovisuales como “El Vindicador” y “Carpa blanca” y un homenaje a Germán Abdala.

³² Las organizaciones convocantes a las actividades eran entre otras: Central de Trabajadores Argentinos (CTA), Asociación de Magisterio de Santa Fe (AMSAFE), Unión de Obreros Metalúrgicos (UOM), Unión de Trabajadores Desocupados, Mesa Coordinadora de Jubilados, Movimiento Político Sindical de Liberación, Asociación Bancaria, Sindicato de Prensa, Asociación de Trabajadores de la Industria Lechera de la República Argentina (ATILRA), Federación Agraria Argentina (FAA), Federación Universitaria de Rosario (FUR), A.P. y M.E., Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (IMFC), Franja Morada, Frente Santiago Pampillón, Organizaciones de Derechos Humanos, Movimiento de Solidaridad con Cuba, Casa de la Memoria, Asamblea Derechos Sociales, J.U.A.N., Indeso Mujer, Cátedra Libre Ernesto Che Guevara, Colectivo Arco Iris, Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Organización de Estudiantes Secundarios, Red de Solidaridad con Chiappas, Movimiento Barrial “Virgilio Ottone”, Revista América Libre, Chile Democrático, Encuentro Nacional de Mujeres (Secc. Rosario).

subsisten gracias a lo que el resto de la ciudad desecha, intervención que podríamos situar en claro diálogo con “El Grito” de *Trasmargen*. Entrevistaron a muchos de ellos interrogándolos respecto de qué le pedirían a gritos al Intendente de la ciudad. Luego, uno de los integrantes del grupo, vestido de negro, con un pañuelo que cubría su boca y una remera con una inscripción que rezaba: “oíd mortales nuestros mudos gritos”, reprodujo con un grabador esos gritos en la puerta y posteriormente en el interior del Palacio Municipal.

Hacia noviembre de 2002, participaron como colectivo de la intervención “Cortémosle el chorro”. La particularidad de esta acción y por lo cual merece ser especialmente destacada es que la iniciativa parte de la “Asamblea Provincial por el Agua” -que nucleaba a vecinos auto-convocados ante las nocivas consecuencias de la privatización del servicio, por lo cual reclamaban su fin-. Desde ella, solicitaron a docentes, principalmente a Hugo Massoero, y a estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes, entre los que se encontraban los *Pobres Diablos*, que apoyaran a partir de herramientas estético-artísticas el reclamo. Es interesante destacar, que la acción también contó con la participación de otras asambleas barriales que se desarrollaban en la ciudad, entre otros actores.

De la acción formaron parte de modo voluntario unas 500 personas, mediante una convocatoria que fue circulada con anterioridad. Los manifestantes se reunieron primeramente en la Plaza San Martín, frente a la Sede de Gobernación, en donde realizaron una performance que consistió en utilizar las urnas –que eran las que anteriormente habían sido depositarias de los votos del plebiscito popular convocado en ocasión de este conflicto- para formar el número 256.236, precisamente la cantidad de votantes que participaron de la consulta que tenía como fin interrogarlos respecto de su voluntad de que termine el contrato con Aguas Provinciales de Santa Fe por incumplimiento de las obligaciones de la empresa. Las urnas tenían inscripta la consigna “Cortémosle el chorro” con un dibujo alusivo realizado por Roberto Fontanarrosa.

Luego, los participantes organizaron un pasa-manos por el que circulaban las urnas desde la plaza ubicada a unas diez cuadras hasta la entidad. Organizadas con horarios precisos cientos de personas dieron cuerpo a la acción que atravesó la Peatonal Córdoba hasta llegar a la que delinea la calle San Martín y de allí hasta la intersección de San Juan, precisamente a la Plaza Montenegro, enfrente de la cual se ubicaba la empresa. La acción continuó hasta que la última urna fue depositada obturando definitivamente la entrada al lugar. Una vez ahí, se realizó un acto en el que el *Ejército de Payasos* concretó su intervención que consistió en ponerle una nariz a la empresa. En este sentido, esta apuesta supuso la cooperación de este colectivo con otros artistas (individuales o colectivos) así como con las asambleas barriales y demás vecinos que le pusieron el cuerpo a la propuesta.

Posteriormente, otra acción del grupo consistió en reeditar las tradicionales postales de la ciudad pero trocando las imágenes que las suelen componer por otras que mostraban la situación que en ese momento se vivenciaba en las zonas más postergadas de la ciudad, en las barriadas populares que seguían padeciendo las nefastas consecuencias de la crisis. Las mismas fueron impresas y repartidas. Se realizó también un envío masivo por mail constituyendo como el mismo Galarza sostiene “una acción panfletaria en red” (Caballero 2005).

Con motivo del III Congreso de la Lengua Española que se desarrolló en la ciudad en noviembre 2004, *Pobres Diablos* decidió denunciar las acciones institucionales de reurbanización y gentrificación de la ciudad que incluían desde grandes operativos de seguridad hasta la re-localización de personas en situación de calle a partir de proveerlos de alojamiento y comida para que se alejaran de los lugares por los que transitarían las autoridades invitadas al evento, tales como el Rey de España. El colectivo intervino a partir de una acción que denominaron “Servicio de Información Turística” y consistió en hacer autoadhesivos con distintos símbolos como el tenedor y cuchillo clásico para señalar los restaurantes los cuales fueron pegados en contenedores y cestos, indicando la situación de indigencia que atravesaban muchos rosarinos que debían comer de la basura. También realizaron etiquetas con el símbolo de la cama que señala los hoteles y las colocaron en los bancos de las plazas y parques de la ciudad, en las paradas de los colectivos, entre otros lugares, denunciando que esos suelen ser los sitios donde duermen muchos rosarinos. En consecuencia, pretendieron hacer visible aquella realidad de los sectores más postergados de la ciudad ocultada con motivo del pomposo encuentro internacional.

Otras intervenciones del grupo, que podríamos también situar en este primer conjunto, se abocaron a cuestionar las acciones de los organismos internacionales de crédito y en términos más amplios el papel en el concierto internacional de los Estados Unidos, sentido que, como vimos también fue atribuido a “El Grito”. Brevemente podemos citar la acción concretada en conjunto con el grupo PORO de Brasil, realizada en 2005, la cual consistió en la intervención de billetes mediante un sello que rezaba: FMI Famelia y Miseria Internacional. Como sostiene Galarza:

“la idea era que ese billete no era nuestro, era parte del pago al Fondo, (...) era una manera de recordar que le estábamos pagando (...) una deuda que venía desde hacía mucho tiempo por muchas cagadas que se mandaron muchos políticos y a la vez (...) decir que había gracias al FMI famelia y miseria internacional” (Galarza 2013).

A ella puede adherirse, entre otras, la acción “Go Home!” de noviembre del mismo año, llevada a cabo con motivo de la visita del Presidente Bush a nuestro país. Consistió en encender espirales con la inscripción “go home!”, “como instrumento para ahuyentar a los

‘chupasangre’” (Sitio web *Pobres Diablos*), tanto en una jornada realizada en la Facultad de Humanidades y Artes como en una marcha de repudio ante la presencia del mandatario.

Finalmente, queremos mencionar dentro de estas acciones la performance “El Hormigazo” concretada en el año 2002 por el grupo *Trasmargen* junto a otras organizaciones y actores sociales, que analizaremos en profundidad luego ya que formó parte del repertorio de protesta eje de nuestro trabajo. Puesto que si bien, en un primer momento, estuvo motivada en el convencimiento de revalorizar a trabajadores no reconocidos en la ciudad que realizan una paciente aunque ignorada labor social y comunitaria, posteriormente se convirtió en una intervención en conmemoración y pedido de justicia por el asesinato de Pocho Lepratti.

Por otra parte, en segundo término, distinguimos un conjunto de intervenciones que nucleamos en función de que se destinan a cuestionar el sistema político y, en algunos casos, específicamente partidario.

La “Caravana contra el poder” de *Arte en la Kalle* a la que ya aludimos, puede leerse también desde esta acepción ya que allí aparecían consignas que adquirirían este tono. Pero, decididamente, ubicamos aquí la acción de este grupo denominada “Manzaneros” realizada en 1997 con la pretensión de cuestionar ciertos mecanismos de la política partidaria convencional y sus aparatos, en clara alusión a las manzaneras de Chiche Duhalde, especialmente, a la campaña publicitaria realizada en torno al funcionamiento de las mismas. Fue una performance que se desarrolló en Buenos Aires y consistió en que un grupo de mariachis, que portaban sombreros que tenían una manzana en la copa, interpretaban en distintos espacios públicos de la ciudad su repertorio, compuesto por boleros cuyas letras estaban irónicamente intervenidas. También realizaron una serenata frente a la Casa Rosada. Al mismo tiempo, se pegaban y obsequiaban autoadhesivos que completaban la intervención.

Pobres Diablos consumó varias acciones en este sentido. Hacia el año 2003, con motivo del llamado a las elecciones presidenciales realizaron una “Contra-campaña publicitaria” a partir de la cual invadieron la ciudad pegando carteles idénticos a los de campaña y en los que sólo se alteraba una palabra del slogan de los candidatos. Los mismos fueron colocados encima de los originales y generaron una disputa en la que sucesivamente durante unos días se tapaban y reponían los afiches reales. De este modo, por ejemplo, se trocó la consigna “Vamos a refundar la Argentina” proclamada por Adolfo Rodríguez Saá por “Vamos a refundir la Argentina”. Elisa Carrió por su parte anunciaba “No es más de lo mismo”, los *Pobres Diablos* decían “Es más de lo mismo”. Néstor Kirchner auguraba “Vamos a hacer un país en serio”, el grupo lo cambiaba por “Vamos a hacer un país en negro”. Finalmente, al “Vote a Menem” se le superpuso un “Bote a Menem”.

En el interregno entre las elecciones y la fecha pautada para el fallido ballotage que enfrentaría a Carlos Menem y Néstor Kirchner, se embarcaron en la realización de una

campaña publicitaria denominada “Vaselina Ballotage”. Consistió en hacer camisetas, pinks, folletos y carteles así como un pack integrado por una botella de vaselina y las dos boletas electorales del momento sumado a las instrucciones para su uso³³. Los mismos pensaban ser repartidos un día previo al plebiscito y, especialmente entre los estudiantes, pero, dada la suspensión del acto eleccionario, la acción no pudo ser concretada. Desdeñando la política partidaria e incluso la democracia representativa, la intención del grupo consistía en sostener que las opciones electorales que se presentaban no suponían importantes diferencias y conducirían a las mismas consecuencias.

En esta línea, el 25 de mayo de ese año, fecha patria coincidente con la asunción presidencial de Néstor Kirchner, repartieron escarapelas que combinaban la cinta celeste y blanca con otra negra que pretendía, en el 193° aniversario de la Revolución de Mayo, señalar que la Patria estaba de luto ya que había perdido sus valores revolucionarios. Al mismo tiempo, intentaba plasmarse en esta acción la indignación del colectivo por la asunción de un Presidente escasamente electo.

También en mayo de 2005 realizaron la intervención “Calzones y calzoncillos”, en el 1° Aniversario del *Espacio de Arte e Investigación La Caverna*. En los días previos pegaron afiches anunciando la búsqueda de un violador compulsivo que agredía a sus múltiples víctimas en fechas electorales y sobre el que se contaba con una evidencia que sería mostrada en la exposición. Allí dentro de una bolsa transparente sellada judicialmente como una prueba criminal, colocaron un calzoncillo con un pronunciado agujero en su parte trasera. Al mismo tiempo, se distribuyó un acta membretada a cargo de “Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas del Departamento de Agresiones Sexuales – Delegación Pobres Diablos – Escuadrón Urbano” (Ibídem), en donde se imputaba al Estado Nacional por abuso sexual.

En una tónica similar pero apuntando directamente a cuestionar la corrupción y el “(no) proceder” (Ibídem) del Poder Judicial agrupamos las acciones que tuvieron como eje a “Poncio Pilatos. Patrono de la justicia argentina” concretadas durante el año 2005. Hicieron una imagen que fue estampada a lo largo de Rosario y también en otras ciudades. Luego efectuaron una serie de intervenciones en el encuentro “Interferencias” concretado en la ciudad de Junín. Una de ellas fue el “Muro de los lamentos” en la que dejaron, en agujeros propios del hormigón armado de la fachada del Colegio y Caja de Abogados de la localidad, imágenes del patrono. También “Te rogamos que...” que se compuso de una pegatina de

³³ Las instrucciones merecen ser transcriptas. Indicaban: “Al ingresar al cuarto oscuro, aplique por primera vez el producto en la zona próxima a ser afectada. Luego, enfréntese Ud. a ambas boletas y seleccione una. Al depositar su voto en la urna comenzará a sentir los maravillosos efectos de nuestro excelentísimo producto, el cual le garantizará la lubricación necesaria para evitar todo tipo de malestar, durante y después del acto (electoral). La muestra gratis de VASELINA BALLOTTAGE contiene las dosis requeridas para un período de cuatro años. SABEMOS COMO HACER UN PRODUCTO EN SERIO... VASELINA BALLOTTAGE 100 LUBRICACIÓN GARANTIZADA, NO LO VA A DEFRAUDAR... Industria Argentina - POBRES DIABLOS 2003” (Sitio web *Pobres Diablos*)

stickers intervenibles con la inscripción “Poncio Pilatos, Patrono de la Justicia argentina, te rogamos que.....”, con la intención de que sean completadas por quienes se toparan con ellas. Finalmente, efectuaron la “Procesión de San Poncio Pilatos (patrono de la Justicia argentina)”. Dicha performance consistió en una procesión hasta los Tribunales de la ciudad en la que portaban un templete con el santo, que era cargado en los hombros y adorado por sus fieles. La acción fue coronada por una pegatina de los supuestos feligreses del santo. Un antecedente de estas acciones puede hallarse en una de las primeras apuestas del colectivo denominada “Ojos” y que consistió en pegar adhesivos con ojos, sobre la fachada de los Tribunales Federales de Rosario, cuestionando la falaz y habitual consideración de que la Justicia es ciega e imparcial.

Un tercer grupo de intervenciones lo forjamos a partir de conjugar a aquellas que atienden a la problemática de los Derechos Humanos, principalmente, en vinculación directa con la última dictadura militar, aunque también se incluyen otros casos, como la represión policial en contextos democráticos.

Arte en la Kalle desde sus inicios, al igual que gran parte de los grupos que se forman a lo largo del país en esos años –aunque, como señala Caiazza, sin conocer tales experiencias-, trabajó conjuntamente con la agrupación H.I.J.O.S. Rosario y de hecho sus primeras iniciativas se gestan con la pretensión de “darle otro carisma a los 24 de marzo” (Aíta 2011)³⁴.

En sintonía con esta decisión del grupo, concretaron la producción titulada “20 años velando por usted” y realizada el 24 de marzo de 1996 en conjunto con el TAE a fin de denunciar la complicidad entre la dictadura militar y los gobiernos que inauguraron la recuperación democrática así como la continuidad de ciertas políticas públicas. La misma consistió en intervenciones sobre soporte publicitario con afiches que constaban de tres siluetas con atuendo militar que en la parte correspondiente al rostro portaban respectivamente la imagen de la cara de Videla, Alfonsín y Menem aludiendo a las continuidades señaladas. Dichas imágenes estaban cruzadas por la inscripción que dio nombre a la intervención. Tal intención terminó de ser precisada con la realización de volantes en los que en el lugar del rostro de Videla se anota “24-03.76”, en reemplazo del de Alfonsín dice “Punto Final. Obediencia Debida. Plan Austral. Tablada” y en lugar del ocupado por la cara de Menem, en los afiches, anotan “Indulto. Revolución Productiva. Represión La Plata. Gatillo Fácil”. Finalmente, en el zócalo del volante, leemos: “Somos derechos y humanos....” (debajo de la primer figura), “Con la democracia se come...” (debajo de la segunda) y “Sígueme..” (debajo de la tercera) haciendo claramente alusión a dichos emblemáticos de cada uno de ellos. En relación con ello Caiazza recuerda otra intervención que consistió en “un puzzle muy

³⁴ En este sentido, en 1995 junto con el TAE, pintaron un mural en el frente de la Casa de la Memoria que fue un espacio recuperado en el mismo año por la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos al Ejército Nacional. También compartieron con esta agrupación la realización de diferentes escraches.

grande, un rompecabezas con cubos de un metro y medio, con unas imágenes de los comandantes, y Menem y Alfonsín, y con eso íbamos obturando la peatonal, el lugar donde se hacían las marchas en ese momento” (Aíta 2011). También junto con *Artistas desocupados*, y el *Partido Alegría al Poder* enriquecieron estéticamente a la marcha que se concretó con motivo de los 20 años del golpe a través de pancartas, diferentes objetos, manifestantes caracterizados con la indumentaria militar o policial, malabaristas, acróbatas y otras expresiones circenses, batucadas, murgas, etc.

Por otra parte, en 1998, con motivo de la aplicación del operativo de seguridad “Tolerancia Cero”, el colectivo junto con organizaciones sociales, principalmente de Derechos Humanos (como es el caso de H.I.J.O.S.), organizaciones sindicales y estudiantes realizaron una intervención a los fines de poner en discusión dicho operativo así como con la pretensión de informar particularmente a los sectores pasibles de ser incluidos en este dispositivo acerca de los modos de proceder en caso necesario. La campaña consistió en realizar stencils con la imagen de Robocop y estamparlos en diferentes paredes de la ciudad, figura a la que tiempo después se le sumó otro stencil que decía “Tolerancia cero”. Poco a poco Rosario tuvo, tal como lo anunciaban, un robocop armado, con mirada y torso amenazante, en cada esquina. A ello se sumó la realización de un micro radial para ser emitido en todos aquellos programas y emisoras que lo permitiesen y un tríptico que también contaba con la imagen de este personaje y en el que se informaba, sobre todo a los jóvenes, respecto de las formas en que se debía proceder en caso de ser detenido. Finalmente se realizaron autoadhesivos que fueron repartidos en diferentes lugares -imitando a los realizados por las asociaciones cooperadoras de la policía- los que, en continuidad visual con las otras acciones, portaban la imagen del robocop vinculada al texto Tolerancia Cero y a la inscripción “policía invencible de la provincia de Santa Fe”. Con esta acción no sólo pretendía cuestionarse esta decisión gubernamental sino también el consenso social del que la medida gozaba. En uno de los textos que acompañaban la imagen, decían:

“Soy robocop 97% aparato, 3% humano. Estoy programado bajo el sistema de gatillo fácil. No estoy solo esta vez somos miles de intolerantes. Todos ustedes son culpables hasta que se comprueben sus antecedentes. Ustedes lo pidieron vamos a cumplir el sueño rosarino: un robocop en cada esquina” (Martino 2005).

Esta intervención estuvo en diálogo con una serie de acciones que diversas organizaciones sociales y culturales consumaron con motivo de denunciar la política represiva que pretendía instaurarse. De este modo, se insertó en esa trama significativa en la que se desarrollaron las protestas en cuestión.

Trasmargen también abordó esta problemática. Como lo hemos anunciado “El Grito” fue leído simultáneamente en esta clave. Empero, más claramente, hacia el año 2000 realizaron la intervención conocida como “Plaza de la Memoria” que se inauguró en la Plaza San

Martín -ubicada frente a la Jefatura de Policía y al Comando del 2° Cuerpo del Ejército- el 24 de marzo de ese año en el marco de un acto, posterior a la tradicional marcha, del que participaron diferentes organismos de derechos humanos así como variadas organizaciones sociales y políticas. Consistió en la instalación de once paneles de hierro con los que se pretendió referir a diferentes aspectos nefastos del Proceso de Reorganización Nacional. Los mismos fueron acompañados por otros más pequeños que portaban textos alusivos. Estuvieron destinados a: destacar la importancia para la historia argentina de esa fecha emblemática, como momento de instauración de una profunda grieta en el desarrollo del país; a cuestionar la apropiación de bienes y a reivindicar la figura del desaparecido con su singularidad para la historia argentina pero también su relación con lo ocurrido en otros países latinoamericanos. Asimismo a denunciar la destrucción de la industria nacional, la dinamitación de la educación pública, la complicidad de la Justicia y la Iglesia Católica con la última dictadura. Otros paneles daban cuenta de la vergonzosa y macabra hazaña militar cristalizada en la Guerra de Malvinas y de la operación propagandística triunfalista encarnada por el Mundial 78'. La crítica al impiadoso exilio forzado, la denuncia por el robo de bebés y por las siniestras y sádicas torturas coronaban la intervención que durante los 15 días siguientes, permaneció ocupando esa tradicional plaza céntrica de la ciudad y diseñando a partir de la posición que ocupó cada panel un camino que conectaba ambas instituciones³⁵.

Pobres Diablos forjó en esta clave una serie de propuestas. Una de ellas fue “3 señalamientos nefastos” que tomó forma a partir de la colocación de una serie de tres afiches en la zona delimitada por las calles Córdoba, Moreno, Santa Fe y Dorrego, pretendiendo señalar que dicha espacialidad alberga parte de la historia más negra y nefasta del país. Además de un plano del área los afiches respectivamente decían:

“1/3) ‘¿Será cierto lo del túnel?’, aludiendo a la sospecha de la existencia de un túnel que une la ex Jefatura de Policía con el actual bar RockøFellers; 2/3) ‘Aquí mataron carne y ahora hay un happy hour...’, para contrastar que lo que hoy es un espacio de divertimento acarrea un pasado de detenciones clandestinas; 3/3) ‘Vigilantes’, para marcar las garitas de vigilancia de policía ubicadas en las cuatro esquinas de Jefatura (retiradas en 2004)” (Sitio web *Pobres Diablos*).

³⁵ Esta intervención está en diálogo con dos proyectos no concretados pero que manifestaban la preocupación del colectivo por estos temas. Uno de ellos fue el primer proyecto en el que se embarcaron en el que pretendían realizar una acción en lo que se denominaba “Monumento al Pozo”, sitio en el que posteriormente se emplazó el Centro de Especialidades Médicas Ambulatorias de Rosario (CEMAR). La idea consistía en tender una gran red por encima de dicho sitio y con eso sugerir una telaraña que cubría al monumento, que contaba con sus principales estructuras. Cuando se decide construir allí el CEMAR se desarticula la iniciativa. El segundo de los proyectos tuvo que ver con la presentación de una propuesta que se tituló “Memoria y acción para la utopía” con motivo de un concurso internacional de esculturas para ser emplazadas en el Parque de la Memoria. El proyecto tal como la convocatoria indicaba se destinaba a conmemorar a los desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. Sin embargo, no se llevó a cabo ya que no fue seleccionado entre los ganadores.

Hacia marzo de 2004, el compromiso con la problemática de los Derechos Humanos es encarnado en la “Bandera de la memoria”, que se conformó a partir de recolectar trozos de tela con inscripciones respecto de lo que significó el último golpe de Estado para todos aquellos que quisieran contribuir. Se confeccionó a partir de 30.000 pedazos, en alusión directa a los desaparecidos argentinos, y luego se entregó al Museo de la Memoria de Rosario con una inscripción que rezaba: “despedazaron nuestra historia. Nosotros la reunimos” (Galarza 2013).

En sintonía, en octubre de ese año corporeizaron “Memoria”, una performance que se realizó en la Facultad de Humanidades y Artes y que comenzó con siete vasos de agua colocados en una mesa, mientras el ambiente estaba sonorizado con un sonido constante formado por las siete notas musicales. Un integrante del grupo, cuando ya habían ingresado los espectadores, mezclado entre ellos, fue arrojando en cada vaso cada una de las letras de metal que componen la palabra “memoria”, bebiendo luego el líquido que contenían, para a posteriori retirarse cansinamente. Pretendían con ella manifestar la necesidad de “(...) incorporar la memoria de los hechos pasados a nuestra vida cotidiana” (Sitio web *Pobres Diablos*). Según relatan, la elección de los elementos no fue azarosa:

“Indumentaria y mantel negros: sentimiento de luto. 7 vasos de agua: simbolizan los siete años de dictadura (1976-1983) y el agua remite al hecho de los torturados que fueron arrojados al mar. Letras de metal: forman la palabra MEMORIA y, debido al peso propio del material, se hunden velozmente, quedando ancladas en el fondo de cada vaso. La acción de beber el agua: hace alusión a la necesidad vital de incorporar en nosotros la memoria. Sonidos de Xilofón: 1) Los sonidos correspondientes a este instrumento son ejecutados por un golpe. 2) La música está compuesta por siete notas pero en ocho tiempos, por lo que existe un tiempo vacío reflejando justamente este sentimiento de ausencia. 3) La idea de que los sonidos se repitan en “loop” pretende establecer la memorización de la melodía” (Ibídem).

Otra acción que nos interesa remarcar se produjo en marzo de 2005 cuando se señaló la ex Jefatura de Policía (ex centro clandestino de detención) con un cartel que advertía la realización de “trabajos con electricidad”, sobre otro de “prohibido estacionar”, propio de la señalética urbana.

Finalmente, queremos reseñar brevemente una última categoría compuesta por intervenciones visuales y performático-visuales de índole más endogámica, destinadas a cuestionar explícitamente e, incluso, a invadir subversivamente a la institución arte. En esta clave puede ser leído también, como indicamos previamente, “El Grito” de *Trasmargen* pero el grupo que decididamente manifestó mayor virulencia con sus obras hacia ella fue *Pobres Diablos*.

“La sociedad de los artistas muertos”, fue una acción que se desplegó en noviembre de 2004 y que permaneció hasta que fue advertida por las autoridades, en el *Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino* de Rosario, en el que se intercambiaba la folletería de la muestra “La Sociedad de los Artistas” por otra de similares características realizada por el grupo con el motivo de criticar la gestión de ese momento del museo y sirviéndose de la gran afluencia de público que recibiría con motivo del III Congreso Internacional de la Lengua Española, al que antes hemos referido.

Dentro de la institución arte, también la academia fue específicamente motivo de cuestionamientos por parte del grupo. En diciembre de ese mismo año forjaron el “Proyecto EBA”, un happening realizado en la Sala de Conferencias de un reconocido hotel de la ciudad, para presentar la campaña publicitaria de la Escuela de Boludos Automatas, en alusión directa a la sigla de la Escuela de Bellas Artes de la que los miembros del colectivo provenían. El evento constó con las características de cualquier acontecimiento por el estilo, entre ellas: se hicieron presentaciones, se entregaron obsequios y certificados de asistencia. En línea con la primera intervención de este grupo, que mencionábamos dentro de este conjunto, puede situarse “Pura espuma”, realizada entre marzo y abril de 2005, con la cual quería disputarse el anuncio público respecto de la premiación por parte de Naciones Unidas a la ciudad de Rosario por su excelencia en la aplicabilidad de políticas de gobernabilidad y desarrollo. Se invitaba a celebrar tal distinción en la “Feria de la Gobernabilidad” y la “Primer semana del arte”. La acción de *Pobres Diablos* consistió en anunciar la noticia, escribiéndola con espuma, sobre los vidrios del *Centro de Distrito Municipal Rosa Ziperovich*, ubicado en zona Sur. Así: “la efimericidad del texto pretendió dar cuenta de la inconsistencia del premio y de los eventos que giraban a su alrededor, o sea que, la gratificación de la O.N.U. junto a la “Feria de la Gobernabilidad” y la “Primera semana del arte de Rosario” fueron PURA ESPUMA” (Ibídem).

Finalmente, entre otras acciones que podríamos mencionar, nos interesa traer a colación el montaje “Hágalo Ud. mismo!”, puesto en funcionamiento con motivo de un ciclo de arte acción desarrollado en *La Caverna* en septiembre de 2005. En ella, junto con una muestra de registros de las acciones del grupo hechas a lo largo de los años, instalaron una corona funeraria que los declaraba muertos. Así, disponiendo los materiales necesarios junto con un Instructivo de Acción Pública, se invitaba al público a realizar por su propia cuenta las acciones. En la pared de la sala un texto sostenía: “No somos –ni fuimos- necesarios para nadie. Lo único que hacíamos de interesante en este medio puede hacerlo Ud. y todo aquel que se lo proponga. Por ende, imagine que hemos muerto; y a lo que antes nosotros, “¡Hágalo Ud. mismo!” (Ibídem).

Una mirada a trasluz de las políticas de esta estética-en-la-calle

Como vimos, en Rosario el activismo artístico comenzó unos años antes que en el resto del país. Al menos desde 1995 las calles rosarinas alumbraron de modo decidido estos espacios-tiempos resistentes, cuestión que en realidad también puede observarse, aunque con menos intensidad de la que posteriormente adquiere, en otras latitudes. Según señala Claudia Kozak en el área metropolitana de Buenos Aires y La Plata hacia la primera mitad de los 90' existían algunos colectivos de este tipo, tales como *Por el Ojo* (Cfr. con Kozak 2004). En efecto, el análisis sobre las producciones de *Arte en la Kalle* como uno de los primeros colectivos que despunta el activismo artístico de la ciudad da cuenta de las preexistencias del entramado estético-político que la crisis del 2001 visibilizó y multiplicó.

Trasmargen también nacido con anterioridad a la crisis se inserta temporalmente en la primera coyuntura señalada por Longoni y es, como podremos ver, uno de los grupos que da cuenta de las formas en que la crisis atravesó y transformó experiencias como éstas. En este sentido, experimentó un viraje importante cuyo punto cúlmine lo constituyó "El Hormigazo" que a su vez dio cuenta de un tipo de relacionalidad específica de estos grupos con las prácticas que serán analizadas a continuación. *Pobres Diablos*, por su parte, es un grupo cuya creación obedece a la crisis y evidencia sus alumbramientos. De modo que las diversas temporalidades de estos grupos muestran cómo la crisis se asentó en una trama de activismo artístico, visibilizó y transformó, en parte, a sus componentes a la vez que hizo emerger aceleradamente nuevas experiencias. Así, el activismo artístico delinea fuertemente una estética-en-la-calle visual y performática en la que el repertorio que analizaremos se monta a la vez que contribuye a delinear.

La conformación de estos grupos obedeció, como pudimos ver, a la necesidad de producir desde el arte formas estético-artísticas acordes a la preocupación, inconformidad y descontento generado por la coyuntura social y política que atravesaba el país devenida principalmente del modelo neoliberal, también de la mano de un cuestionamiento general al sistema político y partidario muy propio de la época así como a su aparato judicial. A ello se suma su atención a la problemática de los Derechos Humanos, su crítica a la represión policial y su disputa con la institución arte. En el caso de *Trasmargen*, adhieren, como ellos mismos indican, su desvelo por el devenir de la condición humana y por problemáticas que consideran universales. En consecuencia, en términos generales los grupos no nacen para contribuir a una demanda, reclamo, protesta específica sino que decidieron asaltar la calle y adueñarse de un lugar polifónico de enunciación en el espacio público más allá de que luego contribuyan con sus acciones a visibilizar demandas provenientes de organizaciones o sectores sociales movilizados.

En los tres casos reniegan ser considerados como artistas en sentido clásico, así como también disienten de cualquier distinción que a priori adjudique tal disposición del ser. No es

a nivel del “ser artista” sino del “hacer”, es en el hecho de encarnar dicha función, por donde pasa la definición. La cuestión radica en la acción, en operar como trabajador del arte, en producir formas artísticas, independientemente de toda prescripción ontológica, ya que no es una esencia de los sujetos sino una función a asumir por quienquiera a partir de las capacidades creativas, de las experiencias de vida y los saberes que todos los sujetos singularmente portan. Por tanto, “los artistas, en su previa función ‘especializada’, buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras ‘especializaciones’ sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante (...)” (Expósito, Vidal y Vindel 2012: 48). De este modo, sientan una contienda con lo que consideran los artistas del circuito clásico del arte, pretendiendo alterar el sentido común y la distribución policial de capacidades y posiciones motivando cierta experiencia igualadora.

En sintonía con ello, los colectivos se enfrentan decididamente a la elitización y mercantilización del arte, reflejando su descontento con las lógicas del arte clásico pensado para fluir en circuitos especializados y comerciales. En efecto, bajo diferentes denominaciones, proclaman su pertenencia al arte callejero, al arte urbano y/o al arte acción. Ello se vincula con una concepción amplia del arte que desconoce de mezquindades o recelos disciplinares. Como vimos, sus propuestas rondan por variadas herramientas visuales así como por la puesta performática del cuerpo y en la mayoría de los casos se sirven subversivamente de las herramientas semióticas que la propia trama urbana provee. Intervenciones seriales o únicas, espectaculares o discretas, multitudinarias o casi íntimas conforman las municiones de esta guerrilla estética.

En este sentido, como sostienen Expósito, Vidal y Vindel, el arte se torna:

“(...) el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extra-institucionales...). En definitiva, cuando decimos ‘activismo artístico’, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento” (Ibídem: 43).

Así, las fronteras entre aquello que es y no es considerado arte se disuelven progresivamente, el concepto de arte se amplía y es producto de un reservorio histórico que conjuga una variedad de tradiciones, que desconoce clasificaciones, incluyendo no sólo las “formas estéticas” que en un sentido restrictivo son tradicionalmente adjudicables a dicho ámbito sino herramientas, técnicas, estrategias, diferentes producciones creativas que las exceden ampliamente³⁶.

³⁶ Como bien describe Longoni: “las prácticas de activismo artístico adoptaron desde formatos convencionales, ahora insertos en espacios no habituales; un ejemplo podrían ser los cuadros de caballete colgados en una plaza pública en apoyo a las obreras de Brukman (...) hasta propuestas experimentales, vinculadas al arte de acción o a intervenciones gráficas urbanas (en paredes, calles, afiches, vestimentas, distintivos); desde murales que

Por tanto, la pregunta por el ser del arte también pierde relevancia, el arte deja de ser concebido como una esencia, como una sustancia/materia inmutable y dadora de pertenencia y el activismo artístico se sitúa en un médium en el que goza de la venia de “no ser ni dejar de ser arte”, definición que queda supeditada a los criterios de legibilidad históricos y más aún a un criterio de conveniencia política de los grupos que por momentos deciden ocultar su condición “artística” mientras que en otras destacarla. Una definición que se gesta estratégicamente en situación.

Como corolario:

“Es legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición ‘artística’ resulta imprescindible para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica ‘artística’ para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación (Ibídem: 45).

Sin embargo, como mencionamos, la noción de obra, sigue embriagando a algunos de estos colectivos, particularmente en el caso de *Trasmargen* -también *Pobres Diablos*-. En relación con ello, si bien comparte una concepción del arte que propicia la confluencia entre prácticas especializadas y otras que no lo son, demuestra una especial preocupación, al menos en sus primeros trabajos, por los aspectos técnicos. Dicho anhelo es primigenio a la conformación del grupo ya que incluso citan entre los aspectos compartidos que condujeron a su unión cierto acuerdo no sólo de índole social y política sino también en relación con los procesos y métodos de trabajo así como en referencia a la importancia de los materiales, tal como adjuntemos arriba. Es decir, no sólo se agruparon debido a preocupaciones socio-políticas que los inducían a su vez a ciertos consensos en relación con su rol como productores plásticos, a los públicos a los que dirigirían sus trabajos, las temáticas que abordarían, los espacios en los que se emplazarían, sino también las técnicas y los materiales con los que trabajarían. Evidencia de ello son las minuciosas maquetas, ensayos y pruebas que realizaron previamente a la concreción de cada uno de sus trabajos. En efecto, la forma y el material, y no sólo lo que clásicamente se considera “el contenido”, hacen a la politicidad de la obra. En una postura que por momentos roza las prescripciones adornianas, desde el colectivo insisten en las implicancias socio-estéticas de la elección de los elementos de trabajo así como en la necesidad de manipular materiales actuales. Una preocupación que no se obstinó tercamente en vanos criterios de perfección sino que fue actualizada de acuerdo a las circunstancias de cada intervención³⁷.

dialogan con la vieja tradición del muralismo político latinoamericano hasta exposiciones multitudinarias en espacios institucionales” (Longoni 2009: 21).

³⁷ Tal es el caso, como veremos luego, del “El Hormigazo”, en el cual si bien rigieron estas ideas para los objetos que construyó el grupo, los cuáles respondieron a criterios de precisión plástica, no lo hicieron igualmente para

Pobres Diablos, por su parte, también muestra una preocupación por ello. Galarza asevera que atendían mucho a la técnica, sostiene: “pensábamos mucho (...) la implementación de lo que íbamos a hacer, la resolución estética, éramos muy mañosos” (Galarza 2013).

Sin embargo, y más allá de esta especial atención que disponen a esta cuestión, los tres colectivos en la producción de sus formas estéticas e incluso de su relacionalidad anteponen criterios devenidos de su acción social y política concreta a los que proceden del llamado mundo del arte ya que, de hecho, desconocen y denuncian la pretendida separación, o mejor dicho, el aislamiento del recinto estético.

Tales colectivos manifiestan tensión constante con la institucionalidad artística y cultural, en general, y de allí que las prescripciones de la normatividad institucional no se convierten en los criterios que guían sus acciones y decisiones sino que los mismos obedecen a los fines socio-políticos de cada práctica. La tensión anunciada no sólo alude a las instituciones entendidas en términos de espacios en los que se desarrollan actividades de producción, difusión y patrimonialización del arte sino que el cuestionamiento se hace extensivo a la comprensión hegemónica del arte como *institución social*, es decir, a las ideas que rigen en determinado momento histórico sobre qué es arte y qué experiencias pueden circunscribirse bajo este rótulo, entre otras cosas. En otros términos, implica una crítica general a la institución arte entendida como el “(...) aparato productor y distribuidor de arte como también a las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras” (Bürger 2010: 31).

Ello se vislumbra claramente en los espacios que los colectivos escogen para su emplazamiento así como en las formas de habitarlos. Los tres grupos tienen a la calle como su sala, su escenario, su lugar, un lugar re-apropiado pero a la vez un lugar a construir en cada intervención, con reglas preestablecidas pero que incitan al litigio constante. Sus intervenciones, como vimos, se desarrollaron alternativamente en las calles, paredes o veredas abrumadas de la ciudad, en las entrañas de algunas movilizaciones, en centros neurálgicos de la trama urbana como plazas o parques. Invadieron el mobiliario y los artefactos urbanos (teléfonos públicos, bancos de plazas, containers, etc.) y los medios de transporte, entre otros tantos sitios que se fueron re-significando al paso de su apropiación creativa-colectiva. Asimismo, ejercieron un aprovechamiento subversivo de los circuitos y dispositivos de comunicación urbana (principalmente de la cartelería comercial y partidaria) y se apropiaron de señales de tránsito y otras marcaciones por el estilo. Imprimieron las paredes de edificios públicos e invadieron, en algunos casos, con acciones puntuales, su interior. También penetraron en entidades y empresas privadas instalando sigilosa pero

los realizados por las organizaciones que formaron parte, cada una de las cuales ingeniosamente reversionó la propuesta inicial. El criterio de especial atención a los materiales a utilizar no se ausentó sino que se aggiornó a las circunstancias instando al uso de materiales que se dispusiera o pudiera conseguir, incluso aquellos que se encontraran como residuos de otras actividades urbanas.

corrosivamente sus propuestas. De hecho, penetraron hasta en los papeles que encarnan el medio de cambio propio de las sociedades capitalistas: los billetes. De este modo, en operaciones reticulares disímiles, convirtieron permanentemente objetos de la vida cotidiana en objetos de una práctica estética-política, objetos que se tornaron hacedores de proximidad, que allanaron el tránsito a la experiencia estética, que acercaron, de algún modo, los recursos posibilitando también determinadas socializaciones. Es decir, emprendieron múltiples formas de objetivación estética (Cfr. con Rancière 2005a) como parte de sus *modus operandi*.

En consecuencia, si bien sus miembros tienen una filiación institucional inicial al mundo del arte dada por su pertenencia académica, cuando se conforman como grupo, sus sitios de emplazamiento fueron preferentemente por fuera de la institución artística nutriendo la tensión primigenia con ella que los caracterizó. Sin embargo, *Trasmargen* y *Pobres Diablos* experimentan en su relación con la institución algunas complejidades a las que queremos atender, marcando diferentes recorridos. Puesto que la radicalidad de su exterioridad con respecto a los espacios institucionales varía notablemente, más allá de la omnipresencia del cuestionamiento a la institución social arte.

Trasmargen realiza su primera intervención en un Centro Cultural municipal perteneciente al circuito del arte rosarino. De este modo, ésta se desarrolló bajo el auspicio de la institución artística, estatal, universitaria e incluso de la alta cultura de la ciudad. Empero, en este caso, su anclaje institucional no fue en desmedro de su sentido crítico. Si se quiere, *Trasmargen* desplegó el “doble juego” que describen desde el GAC:

“(…) a través de una relación de intercambio, la institución cultural utiliza la producción de los sujetos para satisfacer su necesidad de recreación y renovación de conocimiento y, por ende, de legitimación dentro del sistema capitalista; mientras que, por otro lado, los sujetos se apropian de ciertos recursos que les permiten experimentar o innovar, desviarlos para otros fines, capitalizar la experiencia para retroalimentar la práctica, etc. O eventualmente provocar rupturas, crisis de identidad, replanteamientos, críticas hacia adentro y hacia afuera, críticas desde afuera...” (Rafaela Carras 2009: 231/232).

En este sentido, y en parte de acuerdo a lo sostenido por los entrevistados, *Trasmargen* si bien alberga un duro cuestionamiento a la institución social “arte”, ha recurrido o habitado dichas espacialidades físicas y simbólicas tanto a fines de obtener apoyo y recursos materiales y simbólicos y/o con la intención de subvertir o al menos cuestionar determinadas lógicas estéticas y políticas de esas o, extendidamente, de otras instituciones. Asimismo también se sirvió de ella como caja de resonancia en pro de multiplicar los circuitos comunicativos o la incidencia social y política de la obra así como en aras de generar espacios de intercambio con otros grupos o personas en mayor o menor medida afines.

Recordemos, en este punto, que “El Grito” trajo aparejadas una serie de actividades que convocaron desde el Estado, la intelectualidad y la elite artística hasta diferentes organizaciones sociales y políticas.

Ello conllevó sus costos para un grupo que se identifica con el arte urbano. Los mismos radicaron en cierta restricción del público al que la obra interpela, la pérdida de su inmediatez, la necesidad de sortear los riesgos de una neutralización estetizante, de la distancia de lo bello, y de otros procesos de fagocitación que el circuito pone en marcha.

Sin embargo, desde allí el colectivo inicia un proceso en el que progresivamente se instala al margen de las instituciones artísticas. Continúa su acción con una instalación en una plaza, aunque bajo auspicio y permiso estatal y culmina, marcando definitivamente este giro, con una performance masiva y de gran significación política como “El Hormigazo” y que conduce a sus realizadores a sostener: “a lo largo de mi vida en el campo del arte fue la única obra que satisfizo todas mis expectativas” (Cantore 2013), más aún, “yo creo que si el arte sirve para algo es ese el ejemplo. Si no me temo que a esta altura no sirve para nada” (Ibídem). Incluso es posible decir que esta tensión ya estaba metaforizada en la misma morfología de la primera de sus obras. La garganta del grito se alojaba al interior de la institución pero su rostro y su boca brotaban violentamente, simulando romper las estructuras del lugar, hacia afuera. De modo que la historia de *Transmargen*, en este sentido, es un relato sobre una política auto-marginal.

Pobres Diablos, por su parte recorre otro trayecto. En primer término, el espacio de sus numerosas acciones fue la calle. Pero luego, también lo fueron algunas instituciones artísticas y públicas en general -como dependencias y entidades estatales- a las que convirtió en sitio de emplazamiento de sus acciones disruptivas. De este modo, comparten con *Trasmargen* el tomar a la institución como topos corrosible pero, a diferencia de ellos, lo realizaron en reiteradas ocasiones y con decidida virulencia y explicitación. En efecto, efectuaron intervenciones en lugares cumbres de la institucionalidad artística rosarina como el *Museo Castagnino* o en eventos como la *Feria Expotrastiendas*³⁸, en el encuentro *Interferencias* o la *Semana del Arte* que a su vez se desarrollaba en el edificio del Centro de Distrito Municipal. En todas ellas, acometieron acciones disruptivas que cuestionaron y expropiación los sentidos y códigos de las mismas. Al mismo tiempo y con las mismas lógicas, imprimieron sus acciones en la Academia o en recintos del mercado hostil al que tanto cuestionan. También circularon por espacios alternativos del arte.

³⁸ Citamos brevemente aquí la intervención “Welcome to the real world” ya que no la hemos mencionado anteriormente. La misma se desarrolló en 2005 y consistió en armar un stand de verdulería en dicho evento, en donde vendían una obra (una banana) a \$1. Inspirados en el slogan de *Apple*, en lugar de una manzana pegaron en las frutas un sticker con la leyenda que nominó la acción. Ello fue “en apelación directa a nuestra realidad ‘bananera’” como país (Sitio web *Pobres Diablos*) así como “(...) era también una especie de crítica al arte que se vende para combinar con un sillón, entonces vendimos bananas y se vendieron todas. (...) Eso pasa en el mundo del arte. Vos vas y decís, tal vende y la gente no mira, va y es como una inversión, compro a tal porque está vendiendo y no porque me interesa lo que hace” (Galarza 2013).

Así, pasado el tiempo, la radicalidad discursiva de este grupo respecto del “afuera” de la institución, se conjugó y tensó con una habitación crítica, pero habitación al fin. Con posterioridad, se produjo la circulación por revistas, universidades, concursos exposiciones, muestras, incluso algunas realizadas en lugares claves del circuito artístico rosarino como el *Museo de Arte Contemporáneo de Rosario* (MACRO). Galarza asevera al respecto, dando cuenta de este recorrido diverso, casi inverso, al que emprendió *Trasmargen* y más acorde, por otra parte, con el que transitaban colectivos similares de otras partes del país:

“La institución creíamos que no nos representaba, ninguna institución ni la institución gubernamental ni la institución artística ni el mercado artístico (...). De alguna manera tratábamos de perforar, de borrar la línea que divide una cosa de la otra. (...) Igual después buscamos institucionalidad, pero como todo. No quizás por una cuestión de reconocimiento sino por una cuestión de ganar espacios” (Galarza 2013).

También manifiesta:

“Nuestra intención no era llegar ahí a la institución del arte, llegamos porque nos metimos de prepo. (...) Nosotros estábamos confrontando todo el tiempo contra la institucionalidad pero porque la institucionalidad no nos daba el lugar para decir lo que queríamos decir. Entonces tratábamos de canalizar lo que hacíamos en la calle porque el arte institucional no te permitía. Digamos, ni siquiera presentarte y si te presentabas era muy probable que no accedas. Después de un tiempo de laburo llegamos a ir algunos lugares como Expo-trastienda pero al inicio que había como una especie de ebullición propia del momento social y donde nosotros más ganas teníamos de decir las cosas (...) no se nos permitía, no sé si por las formas, yo creo que mucho por el contenido” (Ibídem).

De este modo, tal como sostienen Expósito y otros:

“se rechaza en muchos casos, como un apriorismo ideológico programático, la relación con la institución del arte por su tradición burguesa, en beneficio por ejemplo de la construcción política en el amplio seno de la sociedad. Pero, en otras ocasiones, el carácter externo o periférico que el activismo artístico adopta con respecto a la institución constituye un resultado del rechazo institucional a la acción social y política, y no un apriorismo de las prácticas” (Expósito, Vidal y Vindel 2012: 44).

Asimismo, la materialidad débil, la endeblez, el carácter efímero y la fugacidad que suelen distinguir a los productos de estos grupos (Ibídem) -como modo de sentar una disputa con los objetos museizables y comercializables aunque también en orden, muchas veces, a la limitación de los recursos con los que contaban- caracterizó, en general, el proceder del activismo artístico rosarino, salvo en el caso de *Trasmargen* cuyas obras adquirieron otro

carácter decididamente más denso y perdurable, en términos materiales. De hecho, hasta el momento se conservan partes de ellas.

Por otra parte, el problema del espectador ha sido una cuestión neurálgica para estos colectivos. En relación con ello, más allá de las restricciones que pueden haberse experimentado en algunos casos, desde la misma gestación de estos grupos la intención de ampliar el público del arte, de vencer las barreras físicas y simbólicas que impone el circuito especializado han sido cuestiones centrales. Como expresan los autores antes mencionados, apuestan así a reducir, y en ciertas ocasiones a anular, las distancias propias de la postura contemplativa entre obra y sujeto y así a instaurar un tipo de inmediatez que supone el involucramiento del espectador y que obedece, no obstante, al contexto socio-histórico de desarrollo (Ibídem). Sus intervenciones en ocasiones intimidan cuerpo a cuerpo, en otras, interpelan de modo menos explícito, a veces a espectadores que voluntariamente se constituyen en tales, en otras, aguijonean a un espectador/transeúnte, desprevenido, azaroso, distraído. Invaden su cotidianeidad, lo invitan a la aventura, lo estorban, lo extrañan, lo incomodan.

En este sentido, apelan a un espectador emancipado (Rancière, 2010) que no se piensa en actitud pasiva y contemplativa sino que se convierte en co-partícipe e incluso artífice de las acciones. Es decir, establecen con el espectador un vínculo sin roles instituidos, en donde “el artista” no tiene adherido a su figura el don de la actividad y el espectador el pecado de la pasividad, situación que Rancière considera como una apuesta igualadora. No hay forma de ser pasivo, no hay mensajes pulcros ni ideas límpidas a transmitir unidireccionalmente sino sólo procesos que muestran que el espectador es un sujeto que interpreta lo que sucede delante de sí, que traduce, hace sus propias creaciones, interviene, se involucra, es gestor de lo que se está produciendo y así trastoca, a su modo, la redistribución de lo sensible.

Ello a partir de estrategias más o menos explícitas de socialización que van desde incentivar las posibilidades de apropiación de lo que generan como grupo hasta componer verdaderas instancias de creación colectiva. Porque “el activismo artístico se plantea (...) el horizonte de su propia socialización como práctica” (Ibídem: 46), es decir, des-idealiza la práctica del arte, la pone al alcance de la mano dando cuenta de su mecánica y así evidencia decididamente que cualquiera está en condiciones de hacerlo. De hecho, algunas prácticas son y acaban con su propia socialización o están directamente dirigidas a instaurar ello como en el caso emblemático de la acción “Hágalo Ud. mismo!”. Socializaciones que, sin embargo, sólo en algunos casos condujeron a la anonimización de las producciones, estrategia por lo demás muy presente en colectivos de otras partes del país.

Ahora bien, aquí nos detendremos un momento en aras de pensar más precisamente la particularidad de la politicidad de esta estética-en-la-calle, incorporando otros elementos a los ya mencionados respecto de sus tendencias igualadoras. Las tres experiencias

analizadas muestran una gran confianza en el arte en lo que atañe a sus posibilidades de transformación de la realidad. El lápiz de *Arte en la Calle*, concebido como un arma de lucha, las declaraciones de *Trasmargen* cuando señalan que “El Grito” deber ser un punto de inflexión entre un antes de hombres oprimidos y un después en el que se juntarán y multiplicarán las voces resistentes, así como la auto-proclamación de los *Pobres Diablos* como la voz de los condenados a los que llaman a salir junto a ellos con el pecho al viento, evidencia este optimismo respecto de las posibilidades de acción. No obstante, si por momentos vemos una sobreestimación de la eficacia estética (Cfr. con Rancière 2010a) a la que se le endilga ambiciosas potencialidades, por otros podemos mapear con más claridad sus resonancias. Resonancias que dan cuenta de una micro-política que si bien en algunos casos acuerda con un rechazo a todas las formas instituidas del hacer político, en otras se gesta paralelamente a ciertos acuerdos puntuales sostenidos con tales instancias.

La textualidad de sus declaraciones, manifiestos, escritos, etc. y las temáticas de sus obras que hemos resumido arriba en cuatro categorías manifiestan claramente un carácter político exuberante. Sin embargo, como bien hemos remarcado con anterioridad, las intervenciones no sólo -y a veces ni siquiera principalmente- adquieren su potestad política por su “contenido” sino por varias otras razones algunas de las cuáles exploraremos.

En primer lugar, el soporte social que la sustenta (una manifestación, una jornada de protesta, y, en términos generales, la convulsionada calle de comienzos del milenio) acciona su politicidad. El contexto temporo-espacial general es definitivo para ello así como también su preciso espacio-tiempo de instalación que además en estos casos conllevó una disputa, que obviamente también es política, con la institución social arte en todos sus términos.

Como se afirma desde el Grupo de Arte Callejero:

“el repertorio de acciones colectivas del ciclo de protesta abierto en 1997 constituye una ruptura y marca una nueva forma de resistencia política ante la instalación del modelo de mercantilización de la vida social. Una segunda ruptura se produce respecto al uso del espacio público: se empieza a poner el cuerpo en la calle y en las rutas enfrentando los problemas sociales de aquella coyuntura” (Rafaela Carras 2009: 27).

De allí que, a su entender, ello dé inicio a un período de intervención forzada, de toma y resignificación del espacio público, un momento de recreación de las luchas, de creatividad en la calle en el cual se produjo la instauración de nuevas situaciones que no representan sino que generan espacio-tiempos de lucha. De allí que la ocupación de la calle y la invención de esos escenarios marca decididamente su politicidad.

Por otra parte, la politicidad de estas experiencias estriba en que se piensan como hacedores de vínculos, como gestores de relaciones, que no ofrendan politicidad por sí mismas sino por las formas en que a partir de su despliegue alteran una distribución de lo

sensible que plantea como melodía de fondo el aislamiento y el individualismo, alteración por la que bregaron muchos otros sujetos individuales y colectivos en ese momento. En este sentido, estos grupos han sido parte del tejido de una sensibilidad política que propiciaba la acción colectiva así como la articulación entre experiencias de este tipo. En efecto, “en cada grupo o colectivo (artístico, político, social, etc.) surgió la interrogación por las prácticas que se desarrollaban más allá de sí mismos, en un afuera común” (Colectivo Situaciones 2007), un afuera común que fue vislumbrado y aprehendido en ese momento y al que paralelamente se le dio forma.

Así, como señalamos al describir las intervenciones de cada grupo, se dieron cita espacio-tiempos de trabajo colectivo y diferentes modalidades colaborativas. Tales como:

En primer lugar, la producción conjunta de acciones con otros colectivos de artistas: tal el caso, por ejemplo, de la “Caravana contra el poder” de *Arte en la Kalle* o las variadas intervenciones que realizaron junto al TAE. También podría citarse “FMI. Famelia y Miseria Internacional” en el que *Pobres Diablos* actuó conjuntamente con su par brasileño.

En segundo término, la gestación de herramientas estéticas concretas para contribuir a visibilizar reclamos de organizaciones sociales, a pedido de ellas o por iniciativa de los colectivos pero suponiendo en ambos casos vínculos concretos entre los mismos. Esta modalidad de colaboración o apoyo, en ocasiones, implicó el armado conjunto de todo el repertorio de protesta pero mantuvo las pertenencias de cada uno a su espacio u organización. Entre ellas, podemos situar, por ejemplo, “Rosario cuna de los guardas” así como las intervenciones destinadas a apoyar los reclamos de los organismos de derechos humanos, tales como “20 años velando por Usted” de *Arte en la Kalle*. En otras ocasiones no implicó articulaciones entre organizaciones pero sí vínculos específicos con determinados actores sociales que contribuyeron decididamente a concretar las obras, no como en otros casos en calidad de espectadores (aunque emancipados), sino como co-partícipes desde el inicio de su elaboración. Tal es el caso de “Mudos Gritos”, que contó con grabaciones de personas en situación de calle o la “Bandera de la memoria” en donde cada uno aportó su trozo de tela intervenido, ambas realizadas por *Pobres Diablos*.

En tercer lugar, la generación de protestas en conjunto con organizaciones sociales a las que se sumaron sectores sociales no organizados y que se convirtieron en verdaderos sucesos socio-políticos y más aún en laboratorios políticos de producción de imagen, palabra y organización. Lo que los diferencia del caso anterior es que los mismos implicaron, incluso, la indiferenciación entre los grupos, la difuminación temporaria de las pertenencias identitarias de los participantes a tales organizaciones, es decir, la generación de una especie de “tercer-grupo” (Cfr. con Colectivo Situaciones 2007) que emerge en función de la asociación en cuestión y cuyos miembros encuentran un patrón de identificación a partir de su participación en la gestación de dichos acontecimientos. La dinámica de la campaña

“Tolerancia Cero” que gestó *Arte en la Kalle* con otras organizaciones podríamos decir que se asemejó a esta forma de producción colectiva que aquí señalamos. “Cortémosle el chorro” en la que participó *Pobres Diablos* también adquirió características que decididamente podrían ubicarla en esta categoría. Empero, fundamentalmente, esta modalidad relacional se produjo en “El Hormigazo”, sobre el que nos explayaremos en el capítulo siguiente, gestado por *Trasmargen* junto con otras organizaciones, entre las que se encontraban aquellas que participaban activamente en la lucha por el asesinato de Pocho Lepratti.

En términos generales respecto de las tres modalidades que hemos señalado hasta aquí, *Pobres Diablos* a pesar de su prolífera producción, fue el que menos relación entabló con otros colectivos artísticos de la ciudad, sí de otros países, o con organizaciones sociales y políticas de diferente tipo. Situación que se contrasta con lo sucedido con *Arte en la Kalle* y *Trasmargen*.

Por otra parte, anticiparemos aquí una cuestión que veremos en el capítulo que sigue. En efecto, creemos que la politicidad de estos grupos también radicó en las formas en las que produjeron ciertas circulaciones estéticas que dieron lugar a una suerte de producción colectiva impersonal que diseminó procedimientos, repertorios y experiencias de creación. En otros términos, a partir de algunas intervenciones puntuales propiciaron el trazado de itinerarios compuestos sobre cierta lógica política del contagio estético. Una lógica que es virósica, que embicha. No es posible, y quizás tampoco deseable en momentos distinguidos por la proliferación de experiencias de autoría diseminada, por la ausencia de gestiones pioneras (Cfr. con Gericke 2013), intentar cartografiar con precisión cómo se conformaron algunos de estos trayectos, la dirección en la que se desplegaron, sus puntos de partida y llegada. Sí quizás resulta interesante remarcar cómo produjeron, independientemente de la pulcritud de los detalles, ciertas autonomizaciones de prácticas y objetos. En efecto, más allá de las contribuciones concretas e identificables de estos colectivos en sus diferentes modalidades de colaboración a la visibilidad, decibilidad y expresividad de la protesta es preciso preguntarse respecto de la posibilidad de que dichas creaciones, dichas series de recursos expresivos, hayan podido independizarse de sus creadores y operar con posterioridad autónomamente en otras situaciones y contextos. Es decir, cabe interrogarse si han podido convertirse en “artefectos” (Cfr. con Vich 2004). Pronto volveremos a ello.

Por consiguiente, y retomando la vocación colectiva que exalta el proceder del activismo artístico, consideramos que el trazado de estas modalidades relacionales, de esos lazos intersubjetivos supuso una apuesta por intervenir más o menos explícitamente en los procesos de subjetivación, preocupación que, por lo demás, muchas veces superó la correspondiente a los objetos, las imágenes, los productos o las obras que generaron (Cfr. con Expósito, Vidal y Vindel 2012). Es decir, podría decirse que intentaron delinear vectores

de subjetivación (estética y política) alternativos, principalmente en quienes no estaban, o no lo estaban tanto, familiarizados con la experiencia estética.

Al mismo tiempo, esta gran proximidad entre objetos (obras) y sujetos y entre-sujetos se generó, principalmente, a partir de las modalidades de “puesta del cuerpo” que impusieron, a través de la “vibratilidad” (Ibídem: 48) particular a la que los sometieron. Una puesta del cuerpo que puede adoptar diferentes modalidades:

“como desplazamiento del propio cuerpo del artista hacia el espacio social extra institucional, en un desbordamiento subjetivo que lo lleva a conectar con actores y saberes extradisciplinarios; como activación subjetiva y política del cuerpo del otro; accionando el cuerpo propio (no exclusivamente el del ‘artista’ especializado) en su potencialidad vibrátil con el fin de coproducir modos de subjetivación alternativos y otras formas de sociabilidad, etc.” (Ibídem).

Ahora bien, en último término, apreciamos que gran parte de la politicidad de estos colectivos radicó, como antes anunciábamos, en las formas en las que generó vectores de subjetivación alternativos para los “espectadores”, los co-gestores y también para los mismos integrantes de los grupos. Sin embargo, no creemos que estas acciones por sí mismas puedan producir subjetividades. Sí pueden viabilizar alternativas o alternancias, a partir de disputar contra las lógicas de subjetivación del orden, generar grietas en las sólidas identificaciones que éste propone, descalzar, dislocar, abrir líneas de fuga, puntos de huída a las nominaciones y tabulaciones estatuidas. En fin, se trató de:

“(…) trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación en contra de las uniformidades seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de papeles y categorías homogéneas” (Richard 2007: 104).

En efecto, la cuestión radica en encender la chispa, la “potencia colectiva” para incitar nuevas desobediencias, contagiar nuevas prácticas políticas, anhelos de subjetividades resistentes, contribuir a restituir el poder de construcción de otra subjetivación.

En conclusión, el activismo artístico rosarino desplegó *políticas de la estética* que consistieron en primer lugar en generar desacuerdos, en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial, en la producción poiética de perceptos y en reconfigurar la experiencia en términos disensuales contribuyendo, a su vez, a dar forma a otra composición de ello mismo. Reconfiguraciones que en algunos casos implicaron confrontaciones y antagonismos explícitos y concretos y en otras persiguieron en cambio un desdoblamiento del espectro de lo posible (de lo visible, pensable y decible). En segundo lugar, por la creación de espacios-tiempos específicos, que alumbraron nuevas modalidades de lucha y conllevaron también renovados modos de objetivación y subjetivación estética.

En tercer lugar, porque esos espacio-tiempos se caracterizaron por la generación de diferentes modalidades de cooperación, de intercambio y colaboración concreta e, incluso, por cierta diseminación de las partes que entablaban esos vínculos. En cuarto orden, por la proliferación de flujos, por el trazado de itinerarios por los que circularon saberes, símbolos, imágenes, formas anonimizadas que permitieron la conformación de una trama estético-política de protesta. En quinto término y en relación con lo antes dicho, las políticas de la estética del activismo artístico rosarino tuvieron que ver también con la apuesta a la igualación de la experiencia creadora, con la propagación de un ánimo de creación colectiva en el que todos podían ser artistas y que se compuso por sus formas de alentar a la emancipación del espectador así como con las participaciones más concretas de diferentes sujetos en sus obras. En quinto lugar, y seguido de ello, la política de la estética del activismo artístico tuvo que ver con la generación de vectores de subjetivación alternativos o al menos que manifestaron alternancias a los modos predominantes.

Así, el activismo artístico diseñó un territorio, una plataforma de inscripción, un caldo de cultivo y no la mera escenografía en la que se inscribió parte del repertorio de protesta que analizaremos. En algunos casos, se produjeron contribuciones puntuales mientras que en otros las prácticas y experiencias del repertorio fueron independientes, mostrando coincidencias o casualidades que no pueden desconocer que más allá de las influencias concretas, estuvieron empapadas de esta particular atmósfera estética y política.

De cuando la calle no fue más la escena. El repliegue

A nivel nacional, Longoni y Giunta coinciden en marcar los años 2003/2004 como momento en que estos “artistas” volvieron al atelier (Cfr. con Longoni 2009 y Giunta 2009). En no todos los casos se produjo la desaparición de los colectivos, pero sí cierta retracción pública o al menos una reformulación de sus estrategias. Coincidiendo, Vázquez asevera que en el período 2003-2007 se produjo un decidido repliegue y reformulación de estos grupos acorde, en términos generales, a una disminución del sentido contestatario de las prácticas artísticas colectivas (Cfr. con Vázquez 2011). Aquí en Rosario, sin embargo, podríamos extender su vigencia hasta mediados de la década -en función de los casos analizados y de otros sobre los que no pudimos explayarnos-.

En cuanto a las razones que explican la introspección del activismo artístico rosarino, también debemos anotar algunas particularidades en relación con lo que sucede a nivel nacional. La disminución generalizada de la protesta callejera, el ingreso del país en un período de menor beligerancia política, en un momento de cierre de un ciclo de protesta y de las oportunidades concomitantes (Cfr. con Svampa 2004a) así como la mejora de las condiciones sociales y económicas es considerada como una de las razones que justifican este repliegue al desmotivar de algún modo la acción. La disgregación de algunos

movimientos, organizaciones sociales y políticas y/o su ingreso en los circuitos más convencionales del hacer político habría generado cierto clima desmovilizador, proclive a la dispersión de estos grupos a nivel nacional. Efectivamente ello influyó en la retracción del activismo rosarino.

El ciclo abierto por la llegada del kirchnerismo desafió al activismo artístico a nivel nacional en otros puntos. Se produjeron fracturas por la adhesión o no a las políticas del gobierno nacional y, puntualmente, por la política de Derechos Humanos que, a su vez, desarticuló el campo conflictual trazado en torno a la impunidad de los genocidas. En el escenario local, sin embargo, no emerge esta cuestión como definitiva en el desánimo, al menos, de los colectivos analizados. Ello puede obedecer a que *Arte en la Kalle* se disuelve años antes, *Trasmargen* lo hace casi en ese momento y probablemente antes a la asunción del Presidente electo y, finalmente, *Pobres Diablos* mostró unánimemente su oposición al nuevo mandatario. La problemática de los Derechos Humanos siguió siendo abordada en algunas ocasiones por este colectivo a la par que se desplegaba la intensa política estatal en ese sentido. Posteriormente, fue postergada en función de otras preocupaciones.

En tercer lugar, se señala la institucionalización de estas experiencias, tanto a nivel nacional como en el circuito internacional del arte, como otras de las razones que ocasionó fracturas y divisiones al interior de los grupos. En el contexto nacional ello convirtió al mercado y a la institución arte en los nuevos legisladores de las prácticas. Procesaron, desorganizaron y reorganizaron estas experiencias. Es decir, paralelamente a que decrecía la conflictividad social se multiplicaban los mecanismos de cooptación y captura por parte de las instituciones artísticas. De este modo, dichas experiencias veían progresivamente dilapidar su potencial contestatario a la par que aumentaba vertiginosamente su visibilidad y legitimidad en el campo artístico. No obstante, en el caso rosarino, la sobreexposición nacional e internacional no fue un problema central.

Arte en la Kalle y *Trasmargen* no atravesaron ese proceso a nivel grupal en el sentido en que lo hicieron otras experiencias a nivel nacional. Como vimos, incluso el segundo de ellos, se fue progresivamente yendo de la institución, en un trayecto inverso al esperado. *Pobres Diablos*, por su parte, sí sufrió un progresivo ingreso a la institucionalización artística pero, según relata Galarza, ello no fue motivo de conflicto al interior del colectivo.

Si sucedió en la mayoría de los casos el ingreso de algunos de los integrantes individualmente a tales circuitos. Por ello, no se generaron rupturas a partir de este tipo de desafíos pensados colectivamente sino por recorridos individuales que sí dividieron a los grupos produciendo una dispersión de los miembros.

Galarza, en torno a *Pobres Diablos*, sostiene:

“Es como que Pobres Diablos en algún punto nos revalorizó como artistas individuales. El mismo grupo en el medio de la Facultad y del mundillo artístico nos

dio un cierto nombre y a medida que nos iba dando un propio nombre, íbamos haciendo nuestras propias producciones personales o individuales y en el algún punto se disolvió porque hubo más intención de trabajar por separado que todos juntos”. (Galarza 2013).

Gericke, por su parte, señala que en el caso de *Arte en la Kalle* la dispersión en sí obturó las posibilidades de que llegaran las ofertas para habitar las vidrieras nacionales e internacionales del arte como colectivo, cuestión a su vez potenciada por el escaso carácter federal de este tipo de ofrecimientos. Como decíamos, sí se produjo, también en este grupo un ingreso individual de algunos de los integrantes a esos recintos, que supuso recuperaciones, capitalizaciones a la vez que cierta vigencia de algunas de las intervenciones realizadas pero no así de las experiencias colectivas. De hecho, las “capitalizaciones” individuales que adoptaron se convirtieron en un escollo para la continuidad de alguno de los grupos puesto que eran cuestiones que contradecían las convicciones más arraigadas de los mismos. Gericke, asevera:

“Nosotros (...) decíamos acá no hay autor (...) el autor termina siendo el espectador, el que interviene en la obra. No hay obra si no hay espectador, puede ser un planteo, un proyecto pero es cuando la obra se instala en el espacio público que adquiere dimensión de obra entonces la idea de autor queda (postergada). (En cambio) una capitalización de este tipo de experiencias implica una idea de autor, una propiedad. Yo creo que ese es uno de los puntos de más ruido y que en muchos casos ante la posible no resolución, incluso afectiva de ese tema, se pudo haber dado ese paso detrás del telón” (Gericke 2013).

No obstante, si bien fueron un factor de dispersión, dichas capitalizaciones supusieron de alguna manera un sostén, cierta mantención de la circulación de las acciones realizadas. Pero dicha permanencia también entraba en contradicción con la temporalidad con la que los grupos pensaban las acciones. Como sostiene Gericke: “yo no sé si es deseable que este tipo de prácticas esté destinado a una larga supervivencia. Me parece que lo que tienen de interesante es cómo emergen y se diluyen” (Gericke 2013).

En cuarto término, otra de las causas que argumentan los entrevistados y que coincide con lo sucedido con otras experiencias de este tipo, es cierto agotamiento de las dinámicas colectivas que, en algunos de ellos hizo aflorar conflictos que se mantenían latentes y en otros ocasionó nuevos, discusiones que tenían que ver tanto con ciertos “acuerdos ideológicos” no del todo explicitados hasta con las dinámicas y procesos de trabajo, “disidencias en relación a qué hacer, cómo hacerlo, qué decir o de qué hablar (...)” (Galarza 2013). Del mismo modo, algunos explican que también influyeron en este rumbo, elecciones de índole personal, en algunos casos relacionadas con su necesidad de inserción

profesional en otros espacios, es decir, con cuestiones atinentes a la propia biografía de quienes componían estas experiencias (Cfr. con Longoni 2007).

Esta dispersión hizo que los integrantes de los grupos tomaran diferentes rumbos. Algunos siguieron realizando actividades en grupos pequeños que en la mayoría de los casos no llegaron a constituirse en colectivos con nombre y sello propio. En otros casos formaron posteriormente nuevos grupos que sí se identificaron y distinguieron en la escena pública³⁹. Por otra parte, se dieron, como dijimos, opciones más individuales, en términos artísticos, que en algunos casos conviven -con mayor o menor contrariedad- con las trayectorias personales de aquellos que optaron por algunos de los caminos descriptos anteriormente y que supusieron de una u otra forma recorridos colectivos. Al respecto, y dentro del amplio universo que seguramente se desplegó, Gericke reconstruye dos imágenes que predominaron. Sostiene:

“en un caso lo que noto es la inmersión o casi la disolución de esa individualidad artística en algún tipo de organización institucional o no (institucional). (...)Se da algún caso de chicos que terminaron trabajando en Centros de Días y encontrando un espacio de desarrollo profesional, en alguna dependencia municipal, mi caso en la Universidad, eso por un lado. Y en donde la labor artística en el sentido de un hecho que se instala en algún medio público y circula de alguna manera queda un poco dialogando con esa disolución, sería como pasar tras bambalinas tras esa disolución. Por el otro, hay gente que retoma todo esto y lo sigue desarrollando y produciendo algún tipo de currículum con esto. Esto ingresa claramente como currículum de su obra. (...) Tengo estas dos imágenes: algunos (...) pasan atrás del telón y otros quedan delante del telón retomando y haciendo de esto una cosa individual” (Gericke 2013).

³⁹ En este sentido, por ejemplo, algunos de los integrantes de *Arte en la Kalle* (Fabricio Caiazza, Inés Martino, Valeria Galiso, Virginia Brogliatti y Valeria Gericke) formaron *6 Grados*. Posteriormente, Fabricio e Inés junto con otros integrantes componen a partir del Taller de Guerrilla de la Comunicación de *Planeta X*, *Caeteaters*. Asimismo, también y como correlato de lo gestado en *Arte en la Kalle* entablaron otras modalidades de articulación, sumamente interesantes, pero sobre las que no podremos detenernos. Puntualmente, nos referimos al intento de formar la “Cooperativa Fuera de Foco”, gestada en 1999 en la cual se cristalizó un trabajo previo consumado por *6 Grados* junto con *El Circuito a Cuerdas*. Tales colectivos llevaron a cabo conjuntamente el espectáculo “Ciudad de Neón”, realizado inicialmente por el *El Circuito a Cuerdas* y en el que *6 Grados* trabajó en el concepto y el vestuario, ganando incluso un premio en la *Bienal de Arte Moda* por dicho trabajo. Dicho espectáculo y el proyecto de la cooperativa condensaron un trabajo colaborativo y ciertas articulaciones que venían produciéndose entre estos grupos más otras personas que decidieron sumarse a la experiencia que si bien no llegó a adoptar formato legal como tal, sostuvo por un tiempo la intención de que el trabajo artístico permitiera una fuente de ingreso planeada, organizada y consumada cooperativamente. Suponía un reconocimiento a esa labor pero desde una lógica que intentaba no ser la del clásico mercado del arte. Decididamente embarcados en ese proyecto, llegaron a concretar la producción de un cumpleaños de 15 en el que la cooperativa asumió desde la realización de la decoración hasta el trabajo fotográfico. El arte aquí se acercaba despiadadamente a la vida misma, ese trabajo realizado para esa fiesta era artístico indiferenciándose en parte de los objetos cotidianos –en un claro gesto de genealogía vanguardista-, el arte, a su vez, podía ser un medio de vida pero obteniendo esa valía por fuera del circuito legítimo y legitimante endogámico y fundamentalmente por fuera del mercado del arte, y simultáneamente permitía continuar con una forma de vida tejida al calor de estas experiencias colectivas, una forma de vida que suponía el transitar la vida con otros como un parámetro –a contracorriente con el neoliberalismo- de la existencia misma.

VI. DEL REPERTORIO. TOMA I

La tierra de Ludueña. Una hoguera promiscua

“Nosotros siempre ponemos los muertos pero nunca nos matan del todo”⁴⁰

“Diciembre de 2001 son bicicleteadas, murales, asambleas, stencileadas, canciones, libros, murgas, marchas, movilizaciones, caminatas, cambios de nombre a las calles de verdugos, y tiene muchos nombres: es rebelión, diversidad, multiplicación pero también es confianza, empuje, amistad, confraternizar, juntarnos, armar un gran guiso para todos y todas....”

“Diciembre de 2001 sigue siendo, ahora y siempre es esa mirada del Pocho, esas ganas de tantos pibes y pibas, esa necesidad de justicia que empuja a salir a la calle como forma de expresión de los de abajo ...Y, por siempre Diciembre de 2001 es la tozudez del trabajo de hormigas....”

Asamblea del 19 y 20

El emblemático Barrio Ludueña alberga una gran tradición de lucha y organización popular que data de varias décadas y que lo convirtió en una territorialidad en la que tiene lugar un tejido político de gran densidad. La misma toma forma, en gran parte, a partir del arribo del Padre Edgardo Montaldo en 1968. La impronta barrial de la política fue un elemento clave que atravesó a la periferia noroeste rosarina desde los comienzos de esta usina organizativa pero que decididamente terminó de tallarse en los años 90' cuando el barrio era profundamente golpeado por la infame década menemista. En el nefasto diciembre de 2001, sufrió el asesinato de uno de sus militantes sociales y referentes barriales más importantes, Claudio “Pocho” Lepratti, quién con su paciente labor esmeriló definitivamente, junto con otros, esa tupida textura política juvenil.

Precisamente, Merklen considera que es pertinente a la hora de pensar en los repertorios de protesta de ese momento atender, entre otras cuestiones, a la decisiva inscripción territorial de los sectores populares que, de algún modo, permitió estructurar a partir del arraigo local cierto carácter heterogéneo de las pobreza, que obedecía a las diversificadas trayectorias, inscripciones, pertenencias y experiencias de los mismos (Cfr. con Merklen 2005). Sostiene:

“Desde comienzos de los años ochenta, y en especial a partir de los años noventa, se desarrollaron episodios de cooperación, movilización y protesta colectivas que encontraban su centro organizativo en el barrio. Esta figura de lo local se convirtió progresivamente en el principal componente de la inscripción social de una masa creciente de individuos y de familias que no pueden definir su *status* social ni organizar la reproducción de su vida cotidiana exclusivamente a partir de los frutos del trabajo. El proceso de ‘desafiliación’ que alcanzó a esta parte importante de las clases populares compuesta mayoritariamente por hogares jóvenes encuentra un sustituto (...) de reafiliación en la inscripción territorial” (Merklen 2005).

Señala, al respecto, que se produce una gran participación en la vida política barrial a través de diferentes organizaciones que componen ese entramado como parte de la multiplicación

⁴⁰ Adriana Meyer sostiene que se escuchó decir esa consigna en el velorio de Lepratti (Cfr. con Meyer 2002).

de afiliaciones próximas que este proceso genera. Al respecto menciona que esta multiplicación “no debe ser comprendida como el resultado de una socialidad caótica y aún menos como el producto de una racionalidad incoherente o anómica sino como la producción de una forma específica de solidaridad y de normatividad” (Ibídem). De este modo, emerge una solidaridad social que se estructura localmente en la que se entrecruzan círculos de pertenencia y que tiene como resultado una densidad territorial comunitaria y organizativa que es decididamente política y afectiva.

Pocho Lepratti fue asesinado por la policía el 19 de diciembre de 2001. Un tiro en la garganta, macabro y policial, acabó con la vida del militante social de origen entrerriano, radicado en Ludueña -luego de su breve paso por Empalme Graneros-. “¡Dejen de tirar, manga de hijos de puta! Acá hay chicos, nosotros estamos trabajando” o tal vez un grito similar al “bajen las armas que aquí sólo hay pibes comiendo”, que entonó León en su canción, se dicen son las últimas palabras que pronunció en el techo de la Escuela N° 756 Dr. José Mariano Serrano de Barrio Las Flores donde cocinaba diariamente, y sobre las que se tejió uno de los mitos más importantes de la militancia de base rosarina. Un olvidado y rotundo “¡Me dieron!” coronó el comienzo de una nueva leyenda. Supuso el nacimiento de una figura que inauguró un capítulo en la historia política de la ciudad. Un nombre propio que se convirtió en un significativo portador de cierta vacuidad tendencial y que le permitió nuclear simbólicamente, y en cierta medida activar, con las mediaciones correspondientes, una serie de procesos de construcción popular. Se multiplicaron los espacios comunitarios, comedores, grupos, proyectos, plazas, bibliotecas, con su nombre. Asimismo, fue el disparador de una serie de imaginaciones políticas y estéticas que supusieron un viraje en los modos de protesta de los sectores populares.

Espigado, de porte rubio, montado en su bicicleta luego “alada”, ex seminarista, murguero, cocinero, profesor de filosofía, Lepratti en su hacer militante auspició la proliferación de los grupos de jóvenes que se nuclearon y multiplicaron a partir de la *Coordinadora Juvenil de la Vecaría Sagrado Corazón de Barrio Ludueña* a la que contribuyó a dar forma durante el año 1996. *La Vagancia*, *Los Gatos*, *Los Piqueteros de Lourdes*, *Las Terribles*, *Los Pelos Duros*, *Los Ropes*, *Los Leones*, *Los Vaguitos*, *Los Batos*, *Los Gatitos* el grupo de *San Cayetano*, *Los Infladores*, fueron algunos de esos colectivos que agrupaban a cientos de jóvenes en el barrio. Sostuvo instancias de coordinación y articulación con el *Movimiento Nacional Chicos del Pueblo* así como con diversas comunidades eclesiales de base. *La Nota* y *La Notita*, unos de los primeros medios de comunicación barriales de los jóvenes allí radicados, también fueron fruto de estas formas de organización popular que sigilosamente contribuyó a crear. Hacia mediados de la década del 2000 también desde *La Vagancia* fomentó –junto con la radio *Aire Libre*, la *Coordinadora de Trabajo Carcelario*, el *Movimientos Nacional Chicos del Pueblo* y la *Asociación Civil “El Amasijo”*- el nacimiento del *Ángel de Lata*, más

que una revista, un emprendimiento productivo desde, por y para los chicos en situación de calle, cuya primera editorial a mediados del 2000 decía:

"Somos los que hicimos las marchas, los paticortos, pelo duro que pedimos respeto cuando estamos trabajando, los que peleamos por la dignidad del que anda abriendo puertas, vendiendo flores, limpiando vidrios para no manguear (robar). Los que defendemos nuestro trabajo, porque el pan es fruto de nuestro esfuerzo, y si no... no hay pan. Somos los que denunciemos la explotación de los padres y los chicos, los que acusamos a los señores dueños de todo... hasta de la tierra que en un tiempo fue de todos... Somos los pibes que andamos sedientos de vida, con hambre de afecto y con los bolsillos del alma llenos de golpes y curtidas" (Ekdesman 2001).

La concreción de campamentos, la inserción en la música o en otras expresiones artísticas, diferentes talleres, apoyo escolar, la lectura de la Biblia así como la gestación de herramientas concretas para defender y fortalecer los derechos de esos niños y jóvenes - que incluían desde marchas hasta diferentes jornadas de formación- fueron algunas de las tantas actividades que estos grupos desarrollaron.

Construyeron lazos de contención en un contexto complejo de exclusión trazado a grandes rasgos por la pobreza, la desocupación, las adicciones, el ingreso precoz a los circuitos delictivos y las políticas privatizadoras que ubicaban al Estado en un decidido rol de abstención. La problemática de los derechos de los niños trabajadores fue uno de los ejes sobre los que pivotaron estos espacios, podríamos decir, era parte de la red de conflictos, en las que estaban insertas estas organizaciones barriales. Las mismas fueron instancias de organización popular enormemente afectivas. "Todos los plenarios de *La Vagancia* eran un guiso y charla, y lo digo así, en ese orden, no digo charla y guiso sino guiso y charla. Estaba en primer lugar (...)" (García 2013.), sentencia Lucas -integrante de *La Vagancia*, participante y coordinador de otros grupos de jóvenes- advirtiendo claramente el cariz que portaron estos espacios.

La Vagancia fue el primero y más emblemático de ellos. Fue una organización juvenil territorial o de base, de origen eclesial, que surgió hacia fines del año 1993, luego de las confirmaciones del año y de un campamento organizado por Lepratti. Nació con el propósito de promover instancias de encuentro, de mate y torta fritas, entre los jóvenes ya que según sostiene Manuel "(...) había una necesidad de juntarse para poder vivir entre nosotros" (Geuna y Hudson 2000). Reunidos asiduamente en el salón que *Sagrada Familia* les cedía - otra organización comunitaria de base- luego en la plaza y finalmente en un aula de la Escuela Luisa M. de Olguín -popularmente llamada "la Escuela del Padre Edgardo"- comenzaron a desarrollar otras actividades que incluían desde talleres de guitarra hasta apoyo escolar y la coordinación de los otros grupos de niños para dar paso progresivamente a una organización que años después se definía como: "(...) un grupo que en medio del

descrédito de la política hace política social, participa de espacios políticos, escucha a políticos (...) Los mira y hace alguna cosa con ellos. Sean comunistas, radicales, socialistas, humanistas, anarquistas, sin bandera que plantar” (*Coordinadora Juvenil de la Vicaría Sagrado Corazón* 2002: 9). De este grupo de jóvenes también surgió la emblemática *Murga de Los Trapos*.

La Vagancia tejó parte de la historia de la militancia juvenil de base rosarina. Sin embargo, luego del asesinato de Pocho, se desmembró al igual que progresivamente lo hizo gran parte del tejido de activismo juvenil allí forjado. La asiduidad de los encuentros disminuyó. La angustia, el miedo, cierta necesidad inmediata de retracción y distancia con la actividad política condujeron poco a poco a la desaparición del grupo. En los meses siguientes, sólo el cumpleaños de Pocho, algunas actividades dispersas y, fundamentalmente, las planeadas cada 19 congregaban a aquellos jóvenes que habían sabido compartir extensas jornadas de trabajo y lucha⁴¹.

Empero pronto, y contra todo pronóstico, se fue dando paso difusamente desde mediados del 2002 pero más decididamente hacia el año siguiente a otra experiencia política, sin más: la conformación del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*. Un movimiento social que paulatinamente se constituyó a partir de los jóvenes que antes componían *La Vagancia* -a los que se sumaron algunos pertenecientes a otros de los grupos mencionados- y que se alojó en lo que fue la casa en la que vivió Pocho Lepratti. La precaria vivienda, cedida por su familia, fue habitada nuevamente y dio asilo a esos jóvenes que allí sentarían los cimientos de una nueva construcción social, política y cultural.

Según relata Lucas, hacia julio de 2002 realizaron un campamento que fue un momento fundacional, un tiempo de viraje, cuyo relato conviene citar in extenso:

“En ese campamento se decidieron cosas muy importantes. (...) Seguir, obviamente, lo más importante y fuerte pero, en segundo lugar, (...) éramos pibes ya más grandecitos, pero jóvenes, y con mucha responsabilidad política. (Entonces) decidimos abrimos de los espacios más grandes en los que venía funcionando *La Vagancia*, que era el *Movimiento Nacional Chicos del Pueblo*, la revista *Ángel de Lata* que requería una articulación mucho mayor con otras organizaciones (...) y de la *Coordinadora Juvenil del Barrio* que era la relación directa con la institución salesiana de la Iglesia. (...) Hacíamos muchas cosas con muchas organizaciones, entonces decidimos trabajar más hacia dentro del barrio y hacia adentro de la organización, fortalecernos y así fue como arrancamos con el *Bodegón Cultural la Casa de Pocho*” (García 2013).

⁴¹ Sólo conservaron el nombre y la presencia del grupo en lo atinente a las protestas por el asesinato. El resto de las actividades paulatinamente desaparecieron y la organización se desarticuló.

Esta nueva organización cuyo surgimiento no puede datarse, como es habitual, en una fecha precisa, que se fue forjando, como decíamos, entre el 2002 y el 2003 y que el 1 de mayo de 2004 auto-proclamó oficialmente su existencia a partir de una fiesta de inauguración de la casa que había sido remodelada, pretendió desde un primer momento dar continuidad a muchas de las actividades que venían desarrollándose y forjar otras nuevas. La murga, diversos talleres como los de radio, guitarra, campamento, de inventos y juegos, de fotografía, de cine, de artesanías, de alfabetización, de gráfica popular, las revistas *La Nota* y *La Notita*, el espacio de mujeres, de jóvenes, de niños, fueron, entre otras, las iniciativas que la casa fue guareciendo. El *Bodegón* fue también el albergue de una biblioteca, el sitio donde se emplazaron bandas barriales de rock (como *La Posilga*) o de folklore (como las diferentes propuestas artísticas que Sergio “Varón” Fernández, Lucas García y Lucas Vilca tuvieron) así como otros grupos artísticos como *Arte por Libertad* y el lugar donde se impulsaron recitales, encuentros, fiestas así como el entrañable carnaval del barrio.

La impronta cultural y, más precisamente artística, de este movimiento social quedó sellada en su nombre y en sus motivaciones, que no sólo tenían un sentido propositivo sino que recogían el denso carácter cultural del barrio. Decían: “agitar movidas que tengan que ver con la alegría como modo de resistencia, son nuestra forma de mostrar que Ludueña es tierra de alguien, tierra de quienes aún sentimos que cada día apostando al trabajo de hormiga, pueden realizarse los cambios” (Sitio web *Pocho Vive*).

Asimismo, sus integrantes, aunque difusamente enrolados al principio en esta experiencia política y/o sosteniendo en parte su pertenencia a los grupos de jóvenes, también forjaron junto con muchos otros actores individuales y colectivos una parte no desdeñable del catálogo de prácticas estético-artísticas populares de protesta que emanaron frondosamente en el escenario, en parte, visibilizado y, en otra, inaugurado por el 2001 rosarino.

Prácticas poiéticas que compusieron un repertorio de protesta que se nutrió de ciertas tradiciones –que multiplicó, diversificó y resignificó en sus decires- pero asimismo de nuevas creaciones que se perpetraron a partir de una multiplicidad de recursos expresivos. En este sentido, como antes sosteníamos, el asesinato, la injusticia por sí mismas no generaron la protesta ni menos aún la impronta de sus manifestaciones y su repertorio. Tampoco, por sí mismo, motivó el aspecto estético-artístico del mismo, sino que éstos obedecen a una serie de mediaciones que provinieron desde la propia tradición política y cultural del barrio, de algunas de sus organizaciones, de la de otras organizaciones sociales y políticas así como de los itinerarios, flujos relacionales, más o menos directos, más o menos individualizables, con la serie de imaginaciones políticas y estéticas, que estaban presentes en las calles rosarinas, tal como antes hemos descripto, a partir de la labor del activismo artístico. Ello no desconoce la originalidad, las re-significaciones e invenciones y tampoco las creaciones

más genuinas sino que advierte acerca de la imposibilidad de concebirlas en términos de una mera reacción o un epifenómeno necesario al asesinato.

Entre ellas, en el apartado que sigue analizaremos las de raigambre visual tales como las pintadas, el cambio de nombre a la calle Presidente Roca haciendo también un breve paso por los murales; y las performáticas, como “El Hormigazo” que denominaremos performático-visuales debido a que la performance puede ser leída también como una práctica visual aunque con otras características que la distinguen decididamente de aquellas que tienen puesto el foco en su carácter plástico (gráfico, pictórico, escultórico, etc.).

Dicha distinción, a sabiendas de que la hibridación de los géneros es una característica propia del régimen estético del arte que distingue a la época (Cfr. con Rancière 2005a, 2005b, 2006b, 2009b y 2010), se utilizará sólo a los fines de ordenar la exposición de las intervenciones, ya que creemos que todos estos lenguajes se mixturán, complementan y contagian saludablemente en la praxis política.

La imprenta popular. Una lectura de las intervenciones visuales urbanas con motivo de la lucha por el asesinato de Pocho Lepratti

“¡Pinte, pinte compañerx y no deje de pintar, porque todas las paredes son la imprenta popular!”

Cántico popular

Las marchas del *Movimiento Nacional Chicos del Pueblo* marcaron distintivamente el repertorio de protesta del grupo hasta el asesinato de Pocho. Las consignas que en estas manifestaciones, como en otras del estilo de las que participaban, se propagaban tenían que ver fundamentalmente con las denuncias por la desocupación, los derechos de los niños trabajadores y la represión policial, mal conocida como gatillo fácil. Hasta allí, el repertorio incluía, preferentemente, el uso de pancartas y banderas, la participación de algunos murgueros que desfilaban acompañando la protesta y entonando algunas canciones al ritmo de sus bombos y la instalación de ollas populares de las que emergían sazonados guisos, sabrosas empanadas o crujientes tortas fritas. En ellas también realizaron las primeras pintadas con cal y ferrite y las clásicas pegatinas que componían las campañas del mencionado movimiento. Al respecto, Lucas García, refiriendo a las pintadas afirma: “(...) era ‘el’ recurso de protesta. Tanto las banderas que hacíamos con el *Movimiento Chicos del Pueblo* como las pintadas en la plaza o en el barrio era el recurso porque éramos todos chicos y era hacer saber, mostrar nuestro reclamo, las pegatinas de afiches también” (García 2013). Asimismo, estos recursos eran utilizados en otras campañas, marchas, piquetes y diversas formas de protesta de las que el grupo participaba acompañando a otras organizaciones.

El asesinato de Horacio Fernández por parte de la policía, es recordado como uno de los casos que generó en el barrio otro tipo de pintadas que de algún modo se acercaba a lo que

posteriormente acaeció⁴². Asesinato muy sentido ya que ocurrió en pleno ensayo de la murga del barrio que tenían los jóvenes de *La Vagancia*. Pintadas como “la cana dice enfrentamiento, nosotros decimos asesinato”, “no somos peligrosos, estamos en peligro” (consigna empeñada en campañas anti-represivas de la década del 90’) y “Justicia por Horacio Fernández” irrumpieron las silenciosas paredes del barrio.

Empero, poco anunciaban estas acciones respecto del amplio abanico de intervenciones que luego del 19 de diciembre se desató. Las pintadas iniciaron una serie de intervenciones urbanas que compusieron un inventario de expresiones estético-artísticas populares de protesta que marcó densamente a la ciudad pero fundamentalmente a los modos de hacer de sus sectores más postergados. Se inscribieron en la superficie urbana, trazando otra legibilidad en sus muros.

En ocasiones, *La Vagancia* –luego *Bodegón Cultural Casa de Pocho*- emprendió el reto, en solitario; en la mayoría de los casos, en cambio, actuó en conjunto con otros de los grupos de jóvenes del barrio, con artistas callejeros, con organizaciones sociales y, especialmente, sindicales como la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) que fue central en el armado de estas acciones ya que Lepratti militaba allí. Asimismo, participaron vecinos principalmente de Barrio Ludueña pero también de otros que se plegaron al reclamo.

Tal como veremos, en algunos casos se apeló de diversas maneras a una tradición propia del bagaje político latinoamericano y argentino en particular; o se entablaron diálogos con expresiones locales; en otras, en cambio, se gestaron originales alternativas que desconocieron irreverentemente filiaciones. Las palabras y las imágenes se cifraron en diferentes modulaciones, adoptaron variadas combinaciones y sostuvieron repeticiones con alternos grados de eficacia. Empero, sin duda, impregnaron con trazo grueso el tránsito urbano.

Las mismas oscilaron entre formatos que se acercaron más a lo que clásicamente se considera como “pintada política” y aquellas para las que se reserva el concepto de “graffiti”, clasificaciones que, a pesar de reconocer la indistinción categorial que durante mucho tiempo experimentaron estas acciones, algunos autores prefieren hacer.

De hecho, al menos hasta los años 80’, el término italiano “graffiti”, no contaba con una utilización extendida en nuestro país. Su uso apenas se ha generalizado en las últimas décadas, con la intención de indicar “(...) todo tipo de inscripciones en alguna medida no autorizadas en espacios públicos no concebidos para tal fin (...)” (Kozak 2004: 21). Asociado, sin dudas, a la vida urbana, esta forma de marcar el territorio y dejar huella sobre

⁴² Así relata Varón lo sucedido: “un día estábamos ensayando y Jorge, otro de los pibes de la murga que estaba con nosotros, para el ensayo y nos dice: ‘che, allá pasó algo’. Y enfrente, en la esquina de la plaza, un pibe que era del barrio nuestro, había robado una zapatería, lo corre un policía, le hace una trabada y el pibe se cae y le pega un tiro en el pecho, lo pateo y lo tira a la zanja. El pibe ahí se muere y el policía le pone el pie en el pecho y lo termina ahogando... Horacio Fernández, el pibe ese” (Fernández: 2013).

la superficie escogida puede realizarse con variados elementos: pintura, carbonilla, algún elemento cortante, birome, fibra o el tan usado aerosol. Puede ser verbal o icónico pero siempre porta para ser tal un aspecto transgresivo. Sintetizando sus rasgos principales Kozak asevera:

“en la actualidad, soportan el peso de la denominación ‘graffiti’ inscripciones en espacios públicos, más o menos relacionadas con el campo de las subculturas jóvenes, caracterizadas por ser en líneas generales efímeras y no institucionales, y cuya condición ‘anónima’ –si bien muchas de ellas aparecen firmadas- y más o menos clandestina (en tanto se trata de inscripciones no permitidas legalmente) hace difícil el reconocimiento empírico de sus productores. Así, llamo ‘graffitis’ a este tipo de inscripciones, y cuando es necesario, establezco otra terminología para inscripciones afines que no compartan alguno de esos rasgos, como por ejemplo en los casos de las ‘pintadas políticas’ o los ‘escraches’ que poseen cierto grado de respaldo institucional” (Ibídem: 35/36).

Empero, pintadas y graffitis se vinculan íntimamente, al menos en Argentina, donde los graffitis tuvieron como antecedentes, más aún como modelos, a dichas pintadas políticas que, por lo demás, tienen una vasta y larga historia en el país. Asimismo ello obedece al carácter decididamente textual, antes que visual, que durante muchos años contuvieron los graffitis, los que también, por otra parte, genealógicamente se filian con realizados en el Mayo Francés y con los que poblaron las calles de New York en los años 70’.

Más estables, visibles y reconocibles a lo largo de la historia política visual del país, las pintadas caracterizaron a la política argentina en clara sintonía con el devenir visual de la política latinoamericana. Tuvieron momentos y consignas hitos. Desde el exilio de Sarmiento aparejado a la mítica inscripción “Las ideas no se matan”, pasando por la generalización que a partir de los años 40’ experimentó, su expansión sostenida en la década del 70’ hasta el golpe militar, su resurrección con la recuperación democrática y su propagación indiscriminada desde principios de la década del 2000 (pudiendo encontrar, incluso, algunos indicios de ello desde fines de los años 90’) han constituido a las paredes en una gran imprenta popular.

Como anticipábamos, Kozak circunscribe el término pintada para referir a “(...) pintadas políticas de grupos partidarios más o menos institucionalizados que aumentan en períodos electorales o de movilización política de la sociedad” (Kozak 2004: 93) y “(...) ‘graffitis’ para todo el resto de las inscripciones del espacio público sin pertenencia institucional y realizadas en forma relativamente espontánea” (Ibídem). No obstante, la autora reconoce que estos modos de inscripción urbana se alejan o se acercan según los contextos históricos peculiares.

Entonces, la pertenencia institucional -dada principalmente por la realización de las mismas a manos de partidos políticos- se presenta como uno de los indicadores que permite realizar la distinción entre unas y otras. Ello supone tanto cierto respaldo y contención, incluso legitimación, de la acción como determinada organización y planificación que van en desmedro tanto del carácter clandestino (arriesgado) como espontáneo de la intervención.

Sin embargo, en el caso en cuestión suceden una serie de deslizamientos que impiden que entablemos esta clasificación con claridad en la medida en que en primer lugar, ninguno de los grupos que motorizaron su realización tiene una adscripción político partidaria. Como decíamos, algunas fueron realizadas por *La Vagancia*, una organización de jóvenes, claramente política, pero decididamente alejados de cualquier concepción partidaria. En otros casos, fueron acompañados por otros grupos de jóvenes de similares características o por otros jóvenes sin pertenencias de este tipo. Es sólo la presencia en muchos casos de ATE o incluso la organización de algunas salidas por ellos, lo que podría dotarlas del tino “institucional” al que la autora refiere.

Además, sucedió con ellas una diseminación y profusión espontánea que excedió ampliamente las acciones más organizadas. En efecto, si bien algunas de estas acciones fueron planificadas y más o menos estratégicamente pensadas, en otras, los jóvenes en cuestión u otros vecinos de ese barrio así como otras personas anónimas decidieron individualmente multiplicar esta práctica, particularmente a través de la consigna “Pocho Vive!”.

Por otra parte, el carácter anónimo que tuvieron todas estas pintadas tributa en este sentido. Como asevera Varón: “(...) ahí mismo con el “Pocho Vive!” (...) algunos compañeros de algunas organizaciones lo querían firmar o lo firmaban. Nosotros decíamos de que no, que dejemos que todo el mundo pueda salir a hacerlo y que se pueda adueñar de eso” (Fernández 2013). De este modo, incitaban a ser reapropiadas y viralizadas.

Además, los recursos y las técnicas utilizadas fueron, en la mayoría de los casos, más cercanos a las prácticas graffiteras. Sencillas e improvisadas resoluciones plásticas así como el uso de otros materiales como los aerosoles o la pintura a pincel y no a brocha, cuentan entre estos elementos que emparentan carnalmente a ambas prácticas hasta tornar difusa su distinción. Por otra parte, compartieron con los graffitis cierto ejercicio de la violencia sobre la propiedad privada, o mejor, la intrusión en espacios de “otros” o no delimitados como tales pero tampoco predispuestos para ello. De este modo, una particular expropiación de lugares con diferente grado de ajenidad caracterizaron a las pintadas emparentándolas debidamente con los graffitis.

En fin, a pesar de que seguimos escogiendo hablar de pintada, teniendo en cuenta que también así eligen denominarlas sus realizadores, queremos remarcar las sentidas similitudes que experimentan con el graffiti pudiendo incluso referirnos a ellas como

“pintadas políticas hibridadas con lógicas graffiteras”, siendo las de propagación anónima y espontánea aún más proclives a ser consideradas como graffitis.

A días de lo sucedido, con tozudez ante la muerte las paredes del barrio Ludueña y progresivamente las del resto de la ciudad gritaban: “¡Pocho vive!” o con más ahínco “¡Pocho vive, carajo!” Como asevera Varón: “las primeras pintadas (...) las empezamos a hacer porque había mucha bronca entonces surgió de algunos compañeros empezar a pintar. Entonces, manguemos plata, compramos aerosol y salimos...” (Fernández 2013). En este sentido, estas inscripciones revelaban indignación, bronca, impotencia. Estas pintadas que podríamos denominar como “reactivas”, fueron inaugurales pero se mantuvieron, en términos literales, constantes a lo largo del tiempo aunque adquiriendo, progresivamente, otros matices. Se situaron claramente en diálogo con las conocidas pintadas “El Che vive” o “Larga vida al Che” que luego de su asesinato se propagaron por las paredes argentinas. También con las pintadas, exclamaciones y cánticos de las protestas por los detenidos desaparecidos de la última dictadura militar. Entre otras tantas referencias en la simbología de las protestas políticas por asesinatos que podríamos indicar, ese VIVE es claramente deudor de estrellas rojas y pañuelos blancos (Cfr. con *Asamblea del 19 y 20* 2011). Sin embargo, también esta exclamación entabló, indócilmente para el deseo de sus hacedores, cierta vinculación con la tradición peronista. Primero, por la reminiscencia a la consigna “Perón Vive”. En segundo término, por el error en que incurrieron muchos transeúntes desprevenidos al creer que “Pocho Vive” era otra forma de decir “Perón Vive” luego de la crisis del 2001 y de la vuelta del peronismo a la Casa Rosada. En tercer término, porque las clásicas pintadas de la P con la V debajo del peronismo fueron reappropriadas por estos jóvenes quienes seguido a la P, incorporaron la inscripción “ocho” y complementaron la V de “vuelve” con la inscripción “ive”.

Las pintadas también adoptaron otro cariz, ya que su propagación pronto tuvo otras intenciones, precisamente, “tenía que ver con la posibilidad de que no se olviden lo que había pasado que era lo de Pocho” (Fernández 2013). De allí que tanto las pintadas aludidas como otras tales como: “Claudio Pocho Lepratti asesinado por la policía. Ni olvido ni perdón. Pocho Vive” o el “Pocho Vive. Ni olvido ni perdón”, para citar algunos casos, realizadas al igual que las otras entre diciembre de 2001 e inicios del año siguiente, compusieron un conjunto que denominamos como “pintadas en memoria”. Tal como puede apreciarse, estas leyendas también se ligan estrechamente y replican, en algunos casos, las realizadas en denuncia de lo acaecido durante el atroz Proceso de Reorganización Nacional en movilizaciones y marchas por las organizaciones de Derechos Humanos y que en la ciudad y en el resto del país fueron efectuadas, reiteradamente, junto a los grupos de activismo artístico.

Inspirados en la clasificación que realiza Kozak respecto de los graffitis, las pintadas en memoria son “expresiones de una memoria colectiva que no quiere olvidar a sus muertos” (Kozak 2004: 156), muertos que, comúnmente, se deben a balas policiales, a enfrentamientos entre bandas o a los proyectiles perdidos que decoran muchas veces el paisaje de las barriadas populares, entre otros tipos de muertes violentas. Estas expresiones entablan, en ciertos casos, un diálogo con aquél al que recuerdan, un rasgo epistolar que posee un doble destinatario: el muerto y el lector (Cfr. con Kozak 2004), compartiendo en este sentido algunas características con las pintadas personales. Además, suelen estar acompañadas por dibujos o alusiones verbales que refieren a ángeles, santos o a otros ornamentos de origen religioso. Al respecto, podemos citar las pintadas que profesaban, días después de lo acaecido, “El San Pocho de Ludueña”, “El San Pocho de Ludueña. Te quiero mucho Pocho” o “San Pocho de Ludueña, mártir de los chicos del pueblo. ¡Pocho te quiero!”.

Al mismo tiempo, en la clave de las pintadas en memoria pueden interpretarse las interacciones que se tejieron con otra intervención urbana presente en Rosario desde el 24 de marzo de ese año, a saber: las bicicletas stenciliadas que el artista rosarino Fernando Traverso plasmó en toda la ciudad. La idea estuvo inspirada en la propia historia de uno de sus amigos desaparecidos a quién cruzó en su bicicleta horas antes de desaparecer y de que la misma quedara atada a un árbol durante largos días hasta que Traverso decidió llevársela. Realizó 350 bicicletas en diferentes lugares, cada una con un número de serie, en homenaje a los 350 desaparecidos rosarinos. Estas bicicletas “abandonadas” intentaron dejar plasmada en las paredes de la ciudad la marca de la ausencia de aquellos que fueron impunemente asesinados por la última dictadura.

Esta intervención fue interpretada equivocadamente por muchos como una obra realizada en función del asesinato de Pocho Lepratti y, además, sobre algunas de ellas anónimamente se pintó la leyenda “Pocho Vive!”. De este modo, no sólo las bicicletas de Traverso fueron re-significadas entablando un intenso diálogo urbano sino que las mismas pintadas de “Pocho Vive!” se insertaron en una trama visual que nítidamente tenía el sentido de una acción “en memoria”, marcando así un claro itinerario con las producciones del activismo artístico puesto que Fernando Traverso fue un artista activista destacado que a su vez compuso el grupo *En Trámite* cuyas producciones colectivas por razones de extensión y de menor pertinencia no hemos analizado⁴³.

⁴³ Respecto de esta re-significación que operó las veces también como una fusión conceptual, Traverso señala: “(...) la obra está en la calle, la gente se la apropia, me molestó porque la gente es cómoda, el espectador no quiere pensar mucho. (...) Entonces cuando empezaron a poner ‘Pocho vive’ la gente dejó de pensar y listo. ‘Ah! es la bicicleta de Pocho’ y entonces se quedó tranquila, ya les respondieron la pregunta que les venía molestando. Era bueno que la pregunta siguiera molestando y no que se cerrara ahí la historia. De todas formas que se lo hayan adjudicado al Pocho fue bueno, digamos que Pocho era un militante como de los 70 pero en el 2001, éramos del mismo palo. En ese sentido no puedo estar disconforme, imaginate que la bicicleta se la

Como anunciábamos, acompañando estas escrituras o aisladamente aparecieron “pintadas personales” que cristalizaron diferentes muestras de afecto, tales como el clásico “Te quiero mucho Pocho” cuya característica distintiva, según Kozak para el caso de los graffitis, es la declaración de un sentimiento, pensamiento o mensaje particular, de carácter íntimo, destinado a una persona puntual. En este caso, la diferencia radica en la condición del destinatario quien se encuentra sin vida por lo cual dicha declaración no aspira a ser realmente contemplada por él sino que, como en el tipo anteriormente señalado, se dirige a dos destinatarios: uno real (los transeúntes que lo lean) y otro, en términos kafkianos, fantasmal (Pocho).

Inaugurando una de primeras pintadas más elaboradas, hacia febrero del 2002, coincidente temporalmente con otra serie de acciones sobre las que nos explayaremos luego, un muro del barrio Ludueña decía “El Pocho vive en el corazón y en los rostros de los que exigen justicia”, consigna que se imprimió en el primer mural que se realizó y que luego fue pintada en diferentes sitios de la ciudad. Otras como “Pocho Vive. La lucha sigue”, “Pocho, tu lucha seguirá”, “Pocho nos muestra el camino”, “El Pocho nos muestra el camino. Feliz cumple. 27/02/2002” o quizás también el “¡No pudieron! Pocho Vive!” constituyeron a nuestro entender otra serie de pintadas que además de portar el carácter de denuncia que explícita o implícitamente tuvieron gran parte de las consignas analizadas llamaron a continuar no sólo esta lucha concreta sino “la lucha”. En otros términos, declamaron la insuficiencia de la denuncia y el pedido de justicia y proclamaron la necesidad de continuar en la línea que la historia militante de Lepratti indicaba. Decidimos llamar a estas inscripciones, entonces, como “pintadas de arenga”.

Otras se dedicaron a advertir acciones más específicas que se estaban llevando adelante en el marco de los pedidos de justicia. Algunas como “Pocho Vive. Se viene el hormigazo”, un “Se viene!!” a secas o el clásico “Paso, paso, paso... se viene el hormigazo” que retoma el formato de consignas de grandes acontecimientos de la historia política del país como “El Cordobazo”, conforman una clase de intervenciones que escogimos rubricar como “pintadas de anuncio”.

Por otra parte las pintadas también se compusieron con dibujos hechos a mano alzada. Nos interesa ahondar, particularmente, en dos de ellos que devinieron en emblemas de la lucha. En primer lugar, destacamos las hormigas que se plasmaron infinitamente solas o acompañando ciertas leyendas. La imagen de la hormiga se inscribe o encuentra un antecedente -pero a posteriori- en cierto trabajo conceptual de los grupos de jóvenes previo al asesinato. Pero la centralidad de este concepto para la lucha se delineó con el cuento “Pochormiga” que Gustavo Martínez -Secretario de ATE, amigo y compañero de Lepratti-,

adjudicaron a un milico por ejemplo, eso hubiera sido terrible. Quiere decir que el mensaje se captó, se la adjudicaron a alguien del palo. Seguro que había coincidencias, tanto esos militantes que dejaron la bicicleta vacía como el Pocho militaban por la vida (...)” (Müller 2007: 85).

escribió, hacia comienzos del año 2002, con motivo de explicarle la muerte de Pocho a sus hijos. Fue publicado en ese momento en la revista *Ángel de Lata* y posteriormente en el diario *Rosario12* para luego propagarse por diferentes medios gráficos y audiovisuales, publicaciones militantes, etc. El trabajo plástico del grupo *Transmargen* que se coronó en “El Hormigazo” selló, como veremos, visualmente este símbolo. De hecho, las hormigas, en principio, correspondían a un dibujo perteneciente a Carlos Cantore, impreso a pincel prolíficamente en la ciudad y a partir del cual se realizaron las hormigas que, hechas tanto por el grupo como por distintas organizaciones en diferentes materiales y dimensiones, se hicieron presentes, como veremos, en “El Hormigazo”. En dicha ocasión, además de lo propuesto por el grupo, se pintaron hormigas a mano alzada o con stencil por toda la ciudad, acompañadas o no por leyendas alusivas al suceso⁴⁴. Esta imagen inicial atravesó una progresiva transformación hasta llegar a la que finalmente terminó propagándose como símbolo distintivo y que fue hecha por Rodolfo “Mono” Saavedra⁴⁵. La misma que hasta el presente continúa circulando como signo de esta lucha, de Ludueña e incluso como imagen de otras protestas.

Las hormigas merecen una especial atención por varias razones. En primer lugar, porque su extensión a lo largo de la ciudad, del país e incluso en las paredes de otros países latinoamericanos contribuyeron sostenidamente a la propagación de esta lucha. Se convirtieron en un “dispositivo de transmisión” que permitió mantener vivo, en un primer momento, el pedido de justicia y, posteriormente, la figura de Lepratti y sus luchas, cuestión que también sucedió con otras leyendas e imágenes. En ese registro, las hormigas operaron como un “dispositivo de memoria”. Las hormigas también fueron tomadas por otras organizaciones, algunas de las cuales fueron centrales en este proceso tales como el *Bodegón* o ATE, apropiación esta última que se arraiga en la pertenencia de Lepratti a la organización. La hormiga funcionó allí como “dispositivo equivalencial”⁴⁶, puesto que progresivamente su carácter diferencial para referir a una protesta concreta llevada a cabo por determinados actores perdió protagonismo en favor de una lógica equivalencial que permitió reconocer a través de ella a varias organizaciones y procesos de lucha, tejiendo una cadena simbólica entre ellos que tuvo como denominador común el trabajo militante – principalmente paciente y mancomunado-. En otros términos, la hormiga portó cierta vacuidad tendencial que le permitió autonomizarse de sus significados primeros –

⁴⁴ La Plaza San Martín lucía la consigna “se viene el hormigazo” junto con rojas hormigas dibujadas a mano alzada. Por otra parte, hileras de hormigas zigzagueantes se unían en una sola línea que se dirigía hacia el centro de la plaza para luego de bordear el Monumento a San Martín, orientarse hacia la calle Santa Fe en dirección al edificio de la Sede de Gobierno (ex Jefatura). El texto: “Pocho se viene el hormigazo” coronaba la pintada.

⁴⁵ Rodolfo Saavedra es un letrista y muralista popular radicado en la ciudad de Rosario que fue un artista central en la composición de parte del repertorio de protesta, tal como veremos en las páginas que siguen.

⁴⁶ Nos servimos aquí, aunque laxamente, del concepto laclauiano de equivalencia (Laclau, 1996 y 2008)

diferenciales-, atados al asesinato de Lepratti y al pedido de justicia, para adquirir otro (el trabajo militante) a partir del cual conquistó su carácter aglutinador.

Por otra parte, las hormigas tejieron, de manera protagónica, la trama estético-política de esta protesta. En otros términos, fueron un “dispositivo relacional” que trazó múltiples vínculos. En primer lugar, las hormigas ligaron a artistas individuales y colectivos en una trama en común (como decíamos, Cantore diseñó la primera hormiga tanto para ser construida plásticamente como para ser dibujada y stenciliada; Hugo Ojeda realizó uno de los moldes con los que se estampó y Saavedra posteriormente hizo su propia versión que fue la más difundida y que, incluso, se convirtió en la firma de sus realizaciones personales). Asimismo, todos ellos se vincularon a *Trasmargen* en tanto grupo que motorizó “El Hormigazo”. Y también con los jóvenes de Ludueña quienes empuñaban principalmente el repertorio. Damos cuenta así de otro claro itinerario de los que hablamos entre el activismo artístico y este repertorio de protesta. En segundo término, conectó las diferentes intervenciones. Sobre todo desde “El Hormigazo” en adelante la mayoría de las acciones estuvieron relacionadas a partir del sello de la hormiga. Esta imagen se convirtió en la firma de las prácticas estético-artístico populares de protesta que se gestaron a este fin. Finalmente, en tercer lugar, la hormiga fue un privilegiado signifiante que ató expresiones en diferentes formatos: textuales (el texto de Martínez, por ejemplo, pero también el propagado uso de este concepto en comunicados, manifiestos, declaraciones, proclamas, etc.), visuales (las imágenes pintadas o stencileadas pero también su uso en banderas, pancartas, etc.); performáticas (“El Hormigazo”) e incluso musicales (canciones de diferentes bandas y murgas).

En un segundo orden de cosas, nos interesa subrayar el dibujo popularmente conocido como “el ángel de la bicicleta”, el cual muestra la silueta de un hombre montado en una bicicleta alada, que también se impuso como imagen distintiva en las intervenciones. El mismo fue concebido, primeramente, por el dibujante rosarino Tomy Müller, quien lo realizó a los fines de ilustrar la tapa del número homenaje a Pocho de la Revista *Ángel de Lata*. Algunos relatos sostienen que este dibujo fue motivado por una pintada anónima – probablemente de un joven del barrio- que a horas del asesinato tatuó a una de las paredes de la escuela con la leyenda “el ángel de la bicicleta”. Este dibujo acompañó de allí en más la mayoría de las acciones visuales. Sin embargo, portó otras características que lo distinguen de la hormiga. El ángel fue dispositivo de transmisión y de memoria en el sentido en que antes hemos anotado. También un dispositivo relacional que conectó a artistas (lo realizó Müller, lo propagó definitivamente Saavedra y posteriormente el grupo *Arte por Libertad*), a ellos con los jóvenes en cuestión que lo multiplicaron, a diferentes intervenciones que estuvieron también selladas por este signo así como a expresiones de géneros diversos principalmente visuales (pintadas a mano alzada, stencils, etc.) y

musicales. De hecho, León Gieco denominó así a la canción que dedicó a Lepratti, la cual estuvo precisamente motivada por haber visto impregnadas las calles de la ciudad de esta imagen. No portó, sin embargo, la vacuidad que logró la hormiga y su capacidad para equivalenciar distintas luchas y organizaciones.

Y es en la prevalencia de su sentido diferencial con lo que queremos coronar este análisis. El ángel de la bicicleta constituyó un signo complejo que adoptó diferentes valencias. Tuvo un carácter simbólico. La bicicleta simbolizó el trabajo militante de Lepratti, su política de la bicicleta. También es un símbolo atado convencionalmente a la reivindicación de lo popular. Las alas, por su parte, representaron su muerte pero también supusieron, a partir de la conjunción con la bicicleta, cierta angelización del trabajo de la militancia popular, que corre el riesgo de despolitizar la acción de Lepratti para hacerla ingresar al recinto de la moral a través de una serie de referencias cristianas al sacrificio y a la entrega al prójimo que se referencian en un deber de “buen hombre” y no de un animal político. Más allá de ello, creemos que es en su fuerte dimensión icónico-indicial, es decir, en su relación figurativa y analógica con el referente (Lepratti) así como en la continuidad existencial que la silueta de ese hombre alado traza con él y con su asesinato, donde radica el potencial diferencial de este signo que desalienta su equivalencia. Las referencias que motiva son preferentemente identificatorias y afectivas en contraste con la interpretación reflexiva, crítica, más distanciada que produce el orden del símbolo y que quizás caracteriza más decididamente a la hormiga o la bicicleta sin silueta que también se imprimió en la trama urbana o la alada pero sin silueta que se ubicarían en un estadio intermedio.

Al mismo tiempo, estas pintadas -generalmente de pincel o brocha- se superpusieron o yuxtapusieron con otros modos de tatuar la ciudad tales como los stencils. Por lo general, las consignas y/o dibujos pintados a mano alzada, posteriormente se transformaron y multiplicaron a partir de los stencils y convivieron de diversos modos con ellos generando variadas composiciones.

Puntualmente, en lo que a esta técnica refiere, sus orígenes son milenarios, remiten a la Antigüedad e incluso a épocas prehistóricas. En Argentina, si bien en décadas anteriores esta modalidad de impresión urbana fue utilizada en determinadas ocasiones de la mano de las pintadas políticas o adoptando la modalidad del graffiti, su masiva propagación se produce en el escenario desatado por la crisis del 2001. Mientras que Kozak asevera que desde ese momento empieza a extenderse masivamente el uso del stencil en Buenos Aires, Giunta señala que, en el año 2002 “la irrupción del stencil se produjo primero en Rosario, ciudad en la que distintos grupos se habían apoderado de los muros en un diálogo frenético de imágenes. Al año siguiente los stencils se multiplicaban sobre los muros de Buenos Aires” (Giunta 2012: 59).

Ambas coinciden en remarcar que dicha proliferación correspondió al uso de esta técnica para estampar marcas de modo “clandestino, lúdico y enigmático (...)” (Ibídem: 209). Es por ello que Kozak, retomando a Tristan Manco, decide utilizar el término “graffiti-esténcil” cuando esta técnica es empleada para realizar un tipo de producción que se caracteriza, precisamente, por su ilegalidad y carácter clandestino. Es decir, ello supone, a nuestro entender, no considerar al stencil como un tipo de intervención urbana diferenciada sino como una técnica a la que tanto los graffitis como las pintadas recurren y que nos habilita a referirnos a “pintadas-stencil” para el caso de aquellas que son realizadas de este modo contemplando como antes sostuvimos que en repetidas ocasiones estuvieron híbridadas con ciertas lógicas del graffiti.

Las “pintadas-stencil” que se realizaron en el caso analizado, privilegiaron el uso de imágenes por sobre el texto, respondiendo a una tendencia nacional, aunque no debemos desconocer que consignas como “Pocho Vive!” también fueron plasmadas a partir de esta técnica.

No obstante, fueron el rostro de Pocho -en clara correspondencia a los conocidos stencils con la cara del Che- pero principalmente el “ángel de la bicicleta” las pintadas-stencil más propagadas. También la hormiga fue replicada bajo esta técnica. Asimismo, otra de las pintadas-stencil, parte de cuya historización hemos indicado con anterioridad, fue la bicicleta de Traverso cuyo molde el artista cedió a los jóvenes de *La Vagancia* para que la reprodujeran, además de hacerlo él mismo, y de ese modo estas bicicletas se sumaron a las que mostraban un ángel montado sobre ellas y a las que aladas pero que sin ocupante se multiplicaban por la ciudad.

Respecto de este encuentro, los jóvenes de Ludueña, relataban:

“Cuentan que ese día, a la misma hora en que Claudio Lepratti salía de la escuela del Barrio Las Flores (de regreso a Ludueña), una sombra de ruedas y pedales traspasó la puerta del colegio. Cuentan que la bicicleta de Pocho se perdió en la ciudad de tanto buscar a su compañero de viaje. Desde la pared de Moreno y Santa Fe una bicicleta, al verla desorientada, le sugirió que consultara al hombre que más sabe en Rosario de sobras, bicicletas y esquinas. Cuentan que por fin pudo hacerlo en Barrio Ludueña un 27 de febrero de 2002. Quizás porque ese día era el cumpleaños de Pocho o quizás porque Fernando también la andaba buscando para que participara en la Asamblea de 30.000 bicicletas que después del Genocidio se empezó a organizar en Rosario. Me contaron que no hubo palabras, que bastó que Fernando se parara frente al paredón de la Plaza Mármol para que ella supiera que ese era su lugar para seguir pedaleando a salvo del olvido, la desesperanza y el silencio” (Carnaval-cumple de Pocho 2003).

Más aún, esta bicicleta se convirtió por un tiempo en símbolo del *Bodegón* y fue estampada en una bandera, que sobre un estridente fondo naranja, la portó como emblema de la organización, trazándose así otros tramos del itinerario que antes habíamos anunciado.

Otra forma de tatuar la ciudad que formó parte de estos repertorios de protesta fue la prolífera producción de murales que distinguieron decididamente a esta lucha y que tomaron forma a partir de la acción del muralista popular rosarino al que antes hemos referido, Rodolfo “Mono” Saavedra. Un pintor, como prefiere ser llamado, que se sumó decididamente a la gesta de Ludueña junto con otros como Guillermo Quevedo que luego se dieron cita allí. Sin embargo, como ya precisamos no nos ocuparemos intensamente de este tipo de intervenciones sino que haremos un breve alusión debido a las razones antes expuestas.

Uno de los primeros se pinta en el segundo carnaval, en el año 2003, inaugurando una tradición plástica que con los años se convertiría en un sello distintivo de las prácticas artístico populares del barrio no sólo, aunque sí principalmente, de protesta y referidas a los saldos trágicos de la crisis del 2001. Este mural portaba la leyenda “El Pocho vive en el corazón y en los rostros de los que exigen justicia”. De allí en adelante las consignas que compusieron los murales oscilaron entre las tradicionales leyendas que habían sido y que eran paralelamente plasmadas a través de las pintadas u otras levemente modificadas. Por ejemplo, la expresión “Vive” o “La lucha sigue” se autonomizaron del nombre de Pocho y de otras palabras que solían acompañarlas en la conformación de diferentes frases. También se plasmaron otras que consideramos componen un estilo que podemos denominar como “evocativas” ya que reivindicaban la palabra propia o enseñada por aquel a quien se pretendía, de algún modo, eternizar. De este modo, se reprodujeron frases de Lepratti u otras citadas por él pero que pertenecían a otros, como el Comandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. “Podemos y debemos construir la primavera”, “un mundo donde quepan todos los mundos” o “un mundo donde quepan muchos Pochos”, “voy a cubrir tu lucha más que con flores”, así como “no tiren que hay pibes comiendo” o “dejen de tirar que hay pibes comiendo” o “bajen las armas que aquí sólo hay pibes comiendo” se desplegaron a lo largo de los años conformando el soporte textual de los murales.

En un principio, en los años que atañen centralmente a nuestro estudio, la resolución plástica oscilaba, por lo general, en una composición de la que formaban parte las tradicionales hormigas, el ángel de la bicicleta, la bicicleta sola y a lo que se sumaba el rostro de Pocho respondiendo claramente a cierta tradición retratista argentina y latinoamericana. Es decir, portaban cierto carácter integrador de la visualidad de la lucha. Tal como relata Saavedra respecto del primer mural:

“Cuando pintamos ese mural fue todo colectivo y todo se fue integrando. Ya había imágenes, ya estaba la bici de Fernando Traverso, lo que había hecho el Tomy con

la revista *Ángel de Lata*. Fuimos integrando imágenes y pusimos el ángel de la bicicleta, la hormiga, un ojo que es gigante, que tiene un camino y seguramente alguna frase ‘Pocho Vive!’, eso fue toda una jornada, un día” (Saavedra 2013).

En otras ocasiones, se fundían con otros emblemas de otras protestas y organizaciones como los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo o algunos que remitían a luchas latinoamericanas como el rostro del Che⁴⁷. También con otros dibujos que se diseñaban en cada ocasión.

Asimismo, éstos se fundían en una trama discursiva visual, con los que realizaban individualmente alguno de los artistas que impulsaron activamente este tipo de acciones, tal es el caso de los murales realizados por el “Mono” Saavedra, cuya inscripción urbana es indistinguible de los que se emprendían colectivamente. Sólo la firma que indica su autoría puede, tozudamente, desconocer la cadena visual que compone junto con los otros.

Resulta al respecto interesante destacar la forma de realización de los murales. Desde sus comienzos los mismos fueron gestados colectivamente por todos aquellos que quisieran participar de su proceso de creación. Desde el concepto hasta las formas en las que se plasmaron en consignas e imágenes fueron parte de una decisión colectiva que a su vez se modificó permanentemente a partir de los aportes que en el momento de su puesta en práctica realizaban todos aquellos que participaban de la acción cuya nómina incluía, según la ocasión, desde algunos artistas o aficionados, los militantes empapados en los reclamos de justicia y pertenecientes a distintas organizaciones (ATE, el *Bodegón*, agrupaciones estudiantiles, otras organizaciones comunitarias de base, etc.) hasta los propios vecinos linderos al paredón escogido. Supusieron incluso la iniciación en el mundo del arte, sobre todo, de muchos jóvenes, quienes luego replicaron esta práctica.

Y en este sentido, se convirtieron también en espacios de encuentro y socialización dado que su realización, en la mayoría de los casos, implicaba jornadas completas de trabajo. Es decir, no sólo fueron un recurso de protesta, de comunicación y difusión de un proceso de lucha sino también hacedores de instancias compartidas entre militantes, vecinos y artistas que, más aún, en algunas ocasiones pusieron en conexión experiencias similares de lucha, saberes, etc.

Al mismo tiempo, los murales, como anunciábamos, poseen una estrecha relación con el carnaval. De hecho, año tras año se respeta en cada edición la tradición iniciada con el primero de ellos. Todos los años se pinta un mural alusivo y no sólo eso sino que también se pinta colectivamente el telón que lucirá el escenario, así como las calles, la plaza e incluso los vecinos piden, como veremos, que se les pinten los frentes o los patios de sus casas.

⁴⁷ Años después, las raíces fueron un elemento central que pretendía indicar el arraigo y la continuidad que el trabajo militante de Lepratti tenía en sus compañeros y en otras luchas. Sin embargo, su análisis excede el período de nuestro estudio y nos conduciría a un análisis del colectivo *Arte por Libertad* que aquí no por razones de extensión no emprenderemos.

Más aún, los murales anuncian la llegada del carnaval ya que algunos se hacen previamente a los fines de difundir la fiesta. Por otra parte, en los carnavales se inició una práctica de socialización de saberes y aprendizajes al respecto a partir de la organización de talleres de murales que se ofrecen a todos los concurrentes.

La incidencia de esta experiencia superó la protesta puntual e inauguró cierta tradición muralista del barrio muy impulsada hacia 2007 con la conformación del grupo de muralismo popular *Arte por Libertad* que en sus inicios formó parte del *Bodegón*. Este fue integrado por artistas plásticos callejeros cuyo sitio primigenio de encuentro fue el carnaval, de algunos integrantes del *Bodegón* y otros jóvenes que sin iniciación previa en el mundo de la plástica se sumaron a este espacio que luego se inscribió dentro de la Secretaría de Arte de ATE. Como asevera García: “Las primera pintadas eran cal y ferrite y después de eso, con el asesinato del Pocho, hicimos un mural, después otro y después terminamos los que estamos ahora en *Arte por Libertad*” (García 2013). De este modo, a diferencia de los otros colectivos de activismo artístico, este grupo se conformó al calor de esta protesta en particular y luego extendió sus actividades hacia otras luchas y en coordinación con otras organizaciones⁴⁸.

Otra de las intervenciones visuales urbanas fue el re-nombramiento de la calle “Presidente Roca” por “Pocho Lepratti”. La misma fue pensada en un Taller de Memoria desarrollado en ATE del que formaron parte, además de la entidad sindical, *La Vagancia*, estudiantes con diferente militancia social, organizaciones sociales y del que también participó el artista Hugo Ojeda. La intervención pretendió ser efímera, “de hecho” (no de derecho), clandestina y anónima concibiendo que “el anonimato no significa la ausencia de autor, sino la ausencia de palabras, de formas de organización que identifiquen nuestro ‘poder ser’” (Martínez et al 2005: 73). Su clandestinidad dependió incluso de un mecanismo aceitado de seguridad compuesto por patrullas destinadas a advertir la presencia policial. También tuvo una detallada organización que aseguró la logística de los materiales y la velocidad de la hazaña que generalmente era concretada de noche en aras de evitar la visibilización de sus hacedores.

Consistió en pegar, encima de la señalización de la calle, fajas de papel que habían sido serigrafiadas con el nombre Pocho Lepratti. Se realizó en todas las esquinas desde Avenida Pellegrini hasta la calle Brown. A ello se le sumó un afiche explicativo a partir del cual se

⁴⁸ Actualmente *Arte por Libertad* continua en acción y es uno de los colectivos de artistas que más se destaca en la ciudad por acompañar y visualizar diferentes protestas. De hecho, han sido un engranaje central en todas las acciones que, sobre todo a partir de la conformación de la *Asamblea del 19 y 20* en el año 2011, se hicieron en relación con el pedido de justicia por todas las víctimas provinciales de diciembre de 2001. Al mismo tiempo, han trabajado articuladamente con el *Bodegón* en el carnaval como en otras acciones que han realizado con posterioridad al período en que aquí nos centramos. Asimismo el colectivo ha sido convocado en diferentes luchas en distintos lugares del país en las que también ha dejado la impronta de la visualidad de este repertorio al acompañar muchas de sus acciones con las imágenes signos de esta lucha. Han traspasado las fronteras nacionales, llegando a países como Bolivia o Cuba donde también las plasmaron.

señalaban las razones por las cuáles se negaba el nombre anterior de la calle así como aquellas que justificaban su nueva denominación. La misma se concretó un jueves 18 de diciembre de 2003 con la intención de que perdurara durante la marcha que los organismos de Derechos Humanos convocaron por el esclarecimiento de los crímenes del 19 y 20. De esta hazaña, además de los mencionados, participaron diferentes personas que se identificaron individualmente con ella.

Asimismo, es preciso recalcar que esta práctica se inscribe claramente en una serie de intervenciones de este tipo realizadas con anterioridad. Algunas de ellas fueron concretadas por el mismo Hugo Ojeda quien alteró las denominaciones de diferentes calles de la ciudad, tales como: España por Ameridian (1991-1992), Entre Ríos por Juan L- Ortiz (1997) (Müller, 2007), otras anónimas como aquella que trocó la calle Colón por Che Guevara o Buenos Aires por Yabrán. Asimismo, también *Arte en la Kalle* en 1996 cambió “Eva Perón” por “Madonna”.

Este recurso se reiteró en varias oportunidades en diferentes intersecciones de la calle Roca, todas en el radio céntrico abarcando incluso, en una ocasión, desde 27 de Febrero hasta el río. Con otras técnicas más cercanas al graffiti, con aerosol o pintura, o con stencils, sobre la pared o sobre el cartel que señaliza nombres de calles y alturas, en inimaginadas situaciones de autoría colectiva y fechadas en variados momentos, este tipo de intervenciones que instalaron “una calle de otra ciudad en la misma ciudad” (López Echagüe 2004: 73) fueron una de las tantas que compusieron los repertorio de protesta y cuyas huellas aún perduran. De hecho, se continuaron realizando a través de los años y participaron en ellas diferentes organizaciones y artistas individuales como es el caso de Saavedra o de Fernando Traverso⁴⁹. Alojaron en sí, otro de los itinerarios que se trazaron entre el activismo artístico y este repertorio. Con líneas voluntarias en algunos casos, la participación de Traverso, Saavedra u Ojeda –y la referencia de sus acciones previas similares-, o involuntarias en otros, como el antecedente no reconocido y, probablemente, desconocido de la intervención de *Arte en la Kalle*.

Ahora bien, luego de esta breve revisión, podemos afirmar que más allá de las distinciones entre estas diferentes acciones gráfico-pictóricas (pintadas -algunas hibridadas con las

⁴⁹ De hecho, Traverso el 19 de diciembre de 2007 fue detenido realizando esta acción junto con Moncho, uno de los jóvenes de Ludueña que también participaba. En repudio y en un gesto de desagravio a lo sucedido es que se realiza la intervención “Las paredes son nuestras” que convocó a muchos graffiteros, artistas y diversas organizaciones sociales. La acción, realizada el 26 de diciembre de 2007, supuso la construcción de dos paredes con bloques de cemento, en diagonal, conformando como una letra V, en la Plaza San Martín, enfrente del edificio de la Gobernación. En ellas, diversos graffiteros, artistas callejeros, miembros de organizaciones sociales entre otros manifestantes decidieron estampar sus consignas de lucha en repudio a la detención de Fernando Traverso pero también con la intención de realizar un gesto de legitimación a estos recursos de protesta. También se imprimieron con diferentes leyendas e imágenes la calle y las veredas próximas. Los tapiales inundados de “impresiones urbanas”, a mano alzada, con stencils, estéticamente cuidadas o, por el contrario, recreando la desprolijidad que generalmente acecha a la clandestinidad, se mantuvieron en pie durante tres o cuatro días hasta que fueron demolidos por las autoridades. Esta protesta se conjugó con la que llevaban adelante trabajadores tercerizados de la Sub-secretaría de Derechos Humanos de la Provincia de Santa Fe. De su organización participaron, entre otros, la Coordinadora Obrero Juvenil, ATE y diversos artistas callejeros.

lógicas graffiteras-, pintadas-stencils, murales), lo decisivo radica en la marcada proliferación de este tipo de intervenciones visuales, acorde al clima estético y político de la época, que incluso creemos vuelven, en cierta medida, impertinentes los esfuerzos por adentrarse en las especificidades de cada una de ellas. Tal como asevera Kozak, "(...) al calor de los acontecimientos poco valen las clasificaciones y sí las experiencias con las que se anudan" (Kozak 2004: 121). En este sentido, es que, como ha quedado en evidencia, preferimos "hacer la vista gorda" y mirar estos componentes del repertorio no en la forma de piezas aisladas, pasibles de un análisis individual pormenorizado, sino en términos de un entramado visual, una continuum gráfico-pictórico, que textualizó e ilustró de manera particular esta protesta.

Bajo esta perspectiva, es que podemos sostener que textualmente estas intervenciones recuperaron, en gran parte, un acervo político que como veíamos en la distinción de las consignas que proponíamos, se inspiró en la tradición gráfico-política argentina y latinoamericana de izquierda, aunque adaptadas a la coyuntura del momento. Sin embargo, lograron en cierta medida autonomizarse e instalarse en la ciudad con peso propio por sobre las filiaciones político-discursivas. Así, por ejemplo, el "Pocho Vive!", "Vive!" o "La lucha sigue", expropiaron palabras y las impusieron como propias en el ejido urbano. Por su parte, las imágenes, si bien también apelaron, aunque en menor medida, a cierta tradición política se impusieron decididamente como sellos de esta protesta e, incluso, de muchas otras, como vimos, por ejemplo, en el caso de las hormigas. Más aún, podríamos decir que en sus diferentes combinaciones, estas consignas y sus imágenes, inauguraron cierta "imaginería" de la resistencia popular rosarina.

Pero, además, más allá de las deudas e innovaciones de este tramo del repertorio, creemos que su importancia radica fundamentalmente en el decidido impulso hacia otros "modos de hacer" de los sectores populares rosarinos, principalmente –aunque no exclusivamente– organizados. En otros términos, estas intervenciones visuales (principalmente las pintadas o pintadas-stencil del "Pocho Vive!", la hormiga y el "ángel de la bicicleta") fueron en Rosario, desde la recuperación democrática, una de las acciones de denuncia llevadas a cabo por los sectores populares más masivas, visibles y que perduran, en algunos casos reactualizadas, hasta el presente. Fueron prácticas estético-artísticas populares de protesta pioneras en lo que respecta a su presencia pública que, a su vez, contagiaron de allí en más este modo de hacer. Fueron prácticas que acecharon y luego tomaron simbólicamente a la ciudad.

Ello nos conduce, en última instancia, a repensar, entonces, su proceso de espacialización en tanto estas intervenciones urbanas son prácticas de marcado territorial que instauran una toma de la palabra "sobre" el territorio (Cfr. con Kozak 2004). Lo sitúan "en" las vinculaciones entre personas y grupos, lo balizan, lo ponen en disputa y, en ocasiones lo

expropiaron temporalmente ya que las más de las veces estas prácticas suponen una señalización clandestina y prepotente del lugar ajeno.

Estas marcaciones del espacio han adoptado diferentes modalidades en las intervenciones analizadas. En primer término, usurparon la vivienda donde vivía Lepratti. La casa fue invadida con pintadas, pintadas-stencil y luego una vez convertida en sitio de emplazamiento del *Bodegón Cultural Casa de Pocho*, el frente se convirtió en una página en blanco en la que se plasmaron imágenes pintadas y hasta especies de murales que lo incendiaron de colores.

En segundo lugar, las pintadas y los murales se desplegaron masivamente por el barrio y le imprimieron otro recorrido visual. Un recorrido denso, que auspicia a que una mirada atenta a sus paredes pueda reconstruir, aún hoy, la historia de lucha que allí se alojó. Incluso circunscribieron zonas al interior del barrio moldeando, a partir de sus escrituras, los contornos de las mismas.

Marcaron, también, caminos precisos, senderos, recorridos. De este modo, por ejemplo, vecinos del barrio y militantes junto con Saavedra, realizaron en varias ocasiones un camino (de ida y vuelta) de hormigas pintadas en el piso que conduce desde la plaza del barrio, antiguamente llamada Plaza Mármol (luego re-nombrada como Plaza Pocho Lepratti y presidida por una bicicleta alada que pende de su mástil), donde se realiza el carnaval, hasta la casa de Pocho. De este modo, las hormigas portaron la potestad de señalar recorridos y lugares así como la de otorgarles cierta importancia y visibilidad en la superficie urbana.

El arraigo barrial de las pintadas se plasmó, por ejemplo, en la iniciativa de los vecinos quienes solicitaban que se pinten en los frentes de sus casas las hormigas o el “ángel de la bicicleta”. Esta identificación de los vecinos con este tipo de intervenciones, también se vio particularmente con el caso de los murales debido a la metodología de trabajo empleada. Los vecinos pintan, opinan, se identifican, cuidan y defienden el mural⁵⁰.

En tercer término, las pintadas y pintadas-stencil, invadieron estrepitosamente la ciudad, principalmente su radio céntrico. En campañas ordenadas o en una diseminación espontánea que las volvió masivas, hostigaron el ejido urbano. Más aún, prepotentemente intimaron al transeúnte desprevenido a no olvidar y a hacerse cargo de ello. Una presencia seguramente intolerable para quienes quisieran pasar inadvertidos. Una molestia permanente, una ausencia, una muerte a la que se le anunciaba su continuidad vital, que se

⁵⁰ Saavedra cuenta, al respecto, una anécdota sin desperdicios. Relata: “no hace falta tener ningún nivel, pintan todos. El hecho de que a alguno le quede la semillita de seguir pintando para mí ya es como una cosa de potencialidad del mural, que le prenda a un nene la idea de seguir pintando o esa cuestión de identidad de decir: ‘ojo que yo pinté acá’. Y además lo cuidan ellos mismos porque ellos participaron en el mural, esas cosas que son cotidianas, pequeñas, pero son fuertes. Una vez vino un vecino y dijo: ‘Eh, yo estaba mirando el mural de lejos, me podés hacer que en la casita tenga una ventanita porque yo me siento a tomar mates y de enfrente lo quiero ver’. Decía: ‘Yo lo vengo mirando, esto es un camino, no?, bueno acá hacéme unas casas con un tipito ahí sentado’. Eso fue espectacular” (Saavedra 2013).

tornó insistentemente presente en múltiples sitios de la ciudad. En los más visitados pero también en otros recónditos.

Sus formas de marcar estos otros espacios de la ciudad –más allá del barrio– fueron variadas. En algunos casos, asaltaron los espacios ajenos. “Pintábamos donde daba” (Saavedra 2013), dice Saavedra, violentando la lógica de la propiedad y de los lugares del otro en un andar desordenado sin demasiados criterios de selección. En otros, se plasmaron en espacios minuciosamente escogidos, sitios de densa visibilidad, como las principales plazas céntricas (Plaza San Martín, Plaza Montenegro, Plaza de la Cooperación, Plaza 25 de Mayo, etc.). En otras oportunidades, en cambio, tatuaron con este reclamo lugares claves, aquellos a los que se les exigía respuesta, como por ejemplo, los Tribunales o la Casa de Gobierno. Éstos eran espacios que “necesariamente” tenían que portar prepotentemente estas escrituras. También en el centro de la ciudad se señalaron recorridos que metaforizaron diferentes consignas de lucha (como las hormigas que se dirigían desde la Plaza San Martín a la Gobernación) o que balizaron el paso de las manifestaciones dejando sentida huella de su realización y del recorrido escogido para su despliegue. Además, como en el caso de los sucesivos cambios de nombre a la calle, no sólo invadieron el espacio público sino que re-nombraron la señalización urbana cuestionando y transgrediendo las denominaciones oficiales y sus criterios. No es sólo invasión urbana, uso no debido de los espacios, e incluso de la escritura, sino también una disputa con una particular simbolización que conlleva una lectura de la historia y sus hombres.

Asimismo, invadieron otras ciudades, e incluso otros países, desconociendo límites geográficos y viralizando estas consignas e imágenes, cuestión a la que también contribuyó su reproducción en otros soportes (calcomanías, banderas, afiches, remeras, etc.).

De este modo, más allá de las especificidades técnicas de estas intervenciones visuales urbanas, su despliegue clandestino, el fluir de las mismas por donde quieren y no deben, un fluir, por lo demás, con la permanencia que implica la marca de la escritura supusieron una decidida toma de la palabra en el espacio público, un empoderamiento e, incluso, una ocupación de la lengua del otro, un estar impertinente en el espacio y en el código ajeno, la instauración en sitios impropios de una palabra alternativa que la calle legitimó como tal.

Los cuerpos con hormigas. Crónicas de una intervención performática

La noción de performance es decididamente ubicua y ambigua. Evoca un amplio rango de acciones que van desde aquellas pertenecientes al mundo del arte hasta comportamientos culturales, acciones individuales y colectivas de la vida corriente, encuentros o congregaciones en espacios físicos, prácticas rituales, etc. En este sentido,

“las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo (Taylor y Fuentes 2011: 10).

Sobrepasa, entonces, la definición de los estudios propios del ámbito artístico los cuales la circunscriben a “(...) una práctica estética que tiene sus raíces en el teatro, las artes visuales, el surrealismo o tradiciones performáticas anteriores, como el cabaret y el periódico en vivo” (Ibídem: 18) privilegiando un criterio vanguardista que estima su originalidad, transgresión, autenticidad y cierto carácter efímero (Cfr. con Taylor y Fuentes 2011).

Así, el concepto de performance carece de definiciones taxativas o de límites fijos y precisos para su utilización. Es un término que goza de ser fronterizo. No obstante, en términos generales, los estudios sobre performances toman como su objeto de estudio actos y comportamientos “en vivo”. Y ésta es la característica en la que reposamos para su definición.

Taylor distingue dos niveles de comprensión:

“Performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios del performance. Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance. Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte del performance. La participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa. Todos sabemos de qué modo comportarnos en estos eventos, sea una obra de teatro o un happening o una protesta política. Para constituir las en objeto de análisis, los investigadores definen distintas prácticas separándolas de otras que forman parte de su contexto. Muchas veces el marco que separa dichas prácticas de la vida cotidiana forma parte de la propia naturaleza del evento: una danza determinada o una protesta política tienen principio y fin, no son parte indiferenciada de otras prácticas culturales como caminar en la vía pública” (Ibídem: 20).

En otros términos, el concepto refiere a “(...) diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’” (Taylor 2001). De este modo, en este primer nivel, definir a algo como performance equivale a una afirmación ontológica (Ibídem).

Por otra parte, en otro nivel, podría decirse que performance es un lente metodológico que permite analizar eventos sumamente disímiles como performances (Cfr. con Taylor y Fuentes 2011). En sus palabras:

“Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento” (Taylor y Fuentes 2011: 20).

De este modo:

“la distinción es/como (performance) subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente ‘real’ y ‘construido’, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes” (Ibídem).

Una distinción que, en realidad, no es excluyente sino complementaria, por momentos, decididamente ambigua pero que advierte acerca de capas o niveles de pensabilidad de estos fenómenos.

Sitiando, de algún modo, esta amplitud y en vistas a trabajar con algunas performances políticas en Perú sobre el final de la dictadura fujimorista, Vich retoma la concepción de Diamond que la define como “una forma de expresividad que es actualizada en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las más importantes prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria” (Grimson 2004: 64).

Retomando, en parte, esta definición, referiremos con este término a prácticas cuya valía radica en su puesta en acto, en el estar allí de esos cuerpos que conforman esa modalidad de expresividad pública, cuestión que incluso deriva de la propia naturaleza del término performance en tanto implica un sustantivo de verbal, un elemento ligado a su realización (Cfr. con Garbatzky 2011). Una expresividad, una teatralidad, que goza de cierto carácter artificial, en el sentido no peyorativo de artificio, sino en una acepción que reivindica su carácter construido. Son acciones pensadas y organizadas como puestas en escena, como escenificaciones en el espacio público, aunque no con las condiciones, exigencias y principios de ficcionalidad (carácter muy controlado y consecuente) de las puestas teatrales acabadas, particularidades propias de lo que se ha considerado como performances netamente artísticas.

Ellas dejan rastros materiales, pero el acto siempre es más importante que el residuo. En pocas palabras, “es un poner el cuerpo en la calle, en donde se corporiza la denuncia a través de una circulación que activa las imágenes, elementos o herramientas de la lucha” (Velásquez 2012: 155). Ello hace que a los efectos del análisis no consideremos como performances las campañas en las que se realizaron, por ejemplo, pintadas u otras

intervenciones urbanas ya que en ella creemos que no era la puesta del cuerpo el eje de la acción sino la marca urbana dejada⁵¹.

Para clarificar aún más, podemos decir que mientras que el objetivo de las diversas intervenciones del repertorio que analizamos en el apartado anterior es dejar marcado visualmente el espacio urbano (calles, paredes, maceteros, etc.) el de las prácticas performáticas es co-vivenciar ese momento, ser vistos, oídos en ese estar allí con otros aunque las huellas también sean parte de la acción. Incluso, la clandestinidad con la que se hicieron, y se debieron hacer, algunas de aquellas, niega esta posibilidad.

Sin embargo, es necesario un ajuste más. La acción que aquí analizaremos de algún modo violenta el “régimen de la ausencia” (Cfr. con Garbatzky 2011) característico de estas prácticas, al menos en el mundo artístico, en la cual el objeto (en esos casos artístico) está planificadamente ausente incluso antes de su evaporación, en otros términos, desmaterializado en el cuerpo del performer (Ibídem). Es decir, como veremos en este caso, la acción tuvo como objetivo también los objetos artísticos que se produjeron. Sin embargo, su ubicación aquí la determina la decidida presencia de una flexión corporal y táctil, es decir, de un “régimen de tactilidad” (Ibídem), un sentido de la vivencia, sensorial, que excede las posibilidades del ojo. Lo enunciado hace que, más allá de lo rugoso, incluso ríspido, de esta consideración, cuestión quizás propia de este aparato conceptual, creamos que el potencial de esta acción se aprecia más nítidamente si nos montamos el lente metodológico (de performance), que indica Taylor, aunque bajo nuestros criterios. Esa permanencia del objeto es lo que hace que las llamemos prácticas performático-visuales y no performáticas a secas además de la consideración que hemos hecho antes en torno a que la performance también es una acción visual.

Varias prácticas del repertorio soportarían caratularse de este modo. Podríamos analizar aquí las bicicleteadas que se realizaron reiteradamente y consistieron en una peregrinación de manifestantes montados en bicicletas, que portando sus banderas y pancartas, trazaron alternos recorridos. Generalmente partiendo de Barrio Ludueña, de la casa de Pocho o de la plaza que luego llevó su nombre, se dirigieron a los Tribunales Federales, pasando previamente incluso, en algunas ocasiones, por la escuela de Barrio Las Flores, al sur de la ciudad, lugar en el que fue asesinado. De este modo, las bicicleteadas unían

⁵¹ Esta elección no debe ser confundida ni empantanada en aquellas discusiones entre quienes creen que las performances se distinguen por su carácter efímero no habiendo posibilidad de registro u archivo que capture lo vivo, versus aquellos que la creen constructora de la memoria y la historia creyendo que participa en la transmisión y preservación del conocimiento. A diferencia de ello, lo que aquí pretendemos remarcar es un criterio de uso que reserva, casi autoritariamente, este término para aquellas prácticas estético-artísticas populares de protestas cuya principal valía radica en el momento de esos cuerpos ahí, en esos saberes y despliegues corporales en un tiempo y espacio determinado y no tanto en sus marcas, más allá de que esos cuerpos sean dispositivos de transmisión del conocimiento, portadores y conductores de relatos y hacedores de memoria. Lo que ellos dicen puede registrarse, ellos pueden dejar marcas o ser esas mismas marcas uno de los objetivos de esas acciones –no el central- pero, no obstante, ellas no pudieran haberse concretado o no serían lo que fueron sin la presencia de los cuerpos en cuestión y la co-presencia de otros, que podemos pensarlos como espectadores no expectantes sino co-participes.

simbólicamente lugares emblemáticos y marcaban con su paso la ciudad de norte a sur finalizando en el centro urbano. Allí estas acciones se combinaban con otras, sobre todo con pintadas o expresiones musicales alusivas.

La primera de ellas se llevó a cabo el 24 de diciembre de 2001, a días del asesinato. Fue, de hecho, una de las primeras acciones del repertorio que se gestó. En esa ocasión la idea fue hacer el recorrido diario de Lepratti de Ludueña a Las Flores. Luego, se repitieron cada 19, mes a mes, aunque teniendo a los Tribunales Federales como destino obligado. Después comenzaron a realizarse más espaciadamente hasta que finalmente se efectuaron una vez por año en la fecha de su asesinato. El desfilarse de las bicicletas -aludiendo a la metodología militante de Lepratti, quien dicen habría contestado a una invitación a cambiar su medio de movilidad: “no me quieras cambiar la política”- supuso una verdadera performance de protesta que estéticamente las diferenció de otras manifestaciones convencionales. De hecho, esta práctica es repetida hasta el momento no sólo en referencia a Lepratti sino en las jornadas de protesta por todas las víctimas del 2001 que motoriza, principalmente, la *Asamblea del 19 y 20*.

También podríamos analizar aquí otra práctica que, a nuestro entender, podría ser leída en los términos de la performance: las “pintadas en vivo”. Las mismas no fueron realizadas sobre los muros de la ciudad sino que se concretaron sobre telas y en ocasión de recitales de importantes figuras de la música popular. Se organizaban como una puesta en escena, como un “teatro de pintores”, en donde “lo pintado” perdía peso en relación con el acto de pintar que adquiría decidida centralidad. En sus comienzos, este recurso comenzó a realizarse con bandas o artistas del barrio y posteriormente Saavedra y los militantes del *Bodegón* pintaron con diferentes figuras como León Gieco, Teresa Parodi, Raly Barrionuevo, Arbolito, Manu Chao, etc.⁵²

⁵² Por otra parte, todas las acciones de protesta (marchas, manifestaciones, acampes, etc.), independientemente que abrevien o no en recursos artísticos, podrían ser consideradas como performances. Aquí, empero, sólo retomaremos una performance de protesta que apela a recursos provenientes del ámbito artístico y que se constituye, a nuestro entender, en sí misma como un hecho de tal naturaleza. O sea es una performance de protesta artística. Preferimos, no obstante, no circunscribir su consideración a las pautas vanguardistas que emanan de los estudios al respecto en el ámbito del arte aunque sí poner en correlación esta práctica con parte de la tradición de performances artísticas que se iniciaron a finales de los años sesenta y que pasado el último golpe de Estado encontraron un importante despliegue que se intensificó, nuevamente aunque con otras características, en el comienzo de siglo. Por ello, habita un espacio “entre” las definiciones que la circunscribirían al arte acción -en la mayoría de los casos, evaluándolas según los criterios antes enunciados-, y aquellas más generales que interpelan a un mundo de prácticas mucho más extenso y hasta difuso (que incluyen desde prácticas culturales hasta protestas políticas). La característica no negociable de este “entre” es el carácter político de estas acciones, y más específicamente de protesta, que sobrepasan sentidamente la evocación de la prohibición como el potencial para la transgresión (Taylor, 2001), propio de la mayoría de las performances para convertirse en dispositivo de una denuncia concreta. Por ello, su filiación directa es con aquellas acciones que desde la recuperación democrática argentina pusieron al cuerpo como soporte fundamental de acciones de protesta, algunas notablemente artísticas otras que recurrían o se nutrían de algunos recursos pasibles de ser así caratulados. Ellas tuvieron también un importante desenlace en la coyuntura específica que nos convoca signada por la crisis del 2001, donde fueron encarnadas por grupos de activismo artístico como los que en los capítulos iniciales hemos trabajado. Pero también se produjeron prácticas que no fueron propuestas y/o llevadas a cabo exclusivamente por artistas individuales o colectivos sino que se desplegaron principalmente sobre el cuerpo de otros sujetos socio-políticos, sin excluir pero pudiendo prescindir del de los artistas.

No obstante, creemos que, sin dudas, la acción performática más emblemática de esta protesta fue “El Hormigazo”, la cual, tal como sugerimos, puede ser considerada como una intervención performático-visual de protesta. Para su análisis necesitamos volver páginas atrás y ubicarnos nuevamente en el grupo *Trasmargen* en lo que fue su tercera y última intervención.

La misma se concretó el 20 de diciembre de 2002 en la Plaza de la Cooperación. Y más allá de la acción puntual desplegó el itinerario más claro de todos los que hemos mencionado. Fue un proceso que se desarrolló a lo largo de varios meses y que involucró mancomunadamente en su organización a *Trasmargen*, *La Vagancia*, otros grupos de jóvenes de Ludueña y a ATE, además de las múltiples organizaciones y participantes individuales –algunos de ellos artistas- que se sumaron al momento de su concreción.

Primeramente, como decíamos brevemente en el capítulo destinado al activismo artístico, esta intervención estuvo motivada en el convencimiento de revalorizar a trabajadores no reconocidos en la ciudad que realizaban una paciente aunque ignorada labor social y comunitaria. Con tal fin, el grupo se inmiscuyó en un trabajo de investigación sobre las hormigas⁵³, sus modos de vida y sus formas de organización comunitaria⁵⁴. Sostienen que decidieron trabajar con tal concepto en la medida en que las hormigas se caracterizan por su trabajo colectivo, cotidiano y silencioso y porque traman una organización cooperativa que las empodera como especie, que les permite sobrevivir a las más variadas contingencias, a partir de compartir esfuerzos y reservas.

Pero, pronto, los integrantes del grupo se toparon con “Pochormiga”, el cuento de Gustavo Martínez, y otro desenlace se echó a andar. Esta aparente coincidencia, motivó el acercamiento del grupo hacia el autor quien junto con *La Vagancia* comenzó a trabajar conjuntamente en esta acción. Asimismo, Martínez convocó a otros artistas como Hugo Ojeda y Rodolfo “Mono” Saavedra, quien a partir de allí acompañó decididamente las acciones de protesta, contribuyó a generar la simbología de esa lucha y a propagarla

⁵³ Según relata Carlos Cantore, primeramente pensaron en desarrollar la obra a partir de la historia y las características de las abejas. No obstante, el hecho de que sus comunidades funcionen a partir del reinado de una de ellas desalentó al grupo ya que no coincidían con el mensaje político que devendría de su homologación con el funcionamiento de la sociedad. Por esta razón, recurrieron a las hormigas que consideraron organizadas en comunidades más igualitarias.

⁵⁴ Particularmente, destacaban el modo comunitario de almacenamiento de alimento ya que las hormigas acumulan reservas en su cuerpo para luego repartirlas con otras así como sus modos orgánicos de administración del consumo de los alimentos recogidos con un criterio de subsistencia y distribución con otros que llevó a los especialistas a denominarlo como un “estómago social”. Asimismo, recuperaron información acerca de una súper colonia de hormigas argentinas, de 6.000 km., compuesta de millones de hormigueros cuyas hormigas podían albergar uno u otro sin ser agredidas, que se desarrolló entre Italia y España componiendo, por aquel entonces, el super-organismo colectivo más grande conocido hasta la fecha. Dicho acontecimiento natural fue descripto por los científicos como “unidad cooperativa más grande registrada hasta ahora”.

Laurent Keller, uno de los estudiosos implicados en el descubrimiento, sostenía que era ésta una estrategia de invasión ya que en Sudamérica esa especie de hormiga no formaba supercolonias ni mezclas entre las pertenecientes a distintos hormigueros. En hábitat europeo la especie argentina perdió la característica de distinguir, cuestión que sumada a su agresividad potenciaba enormemente a la especie, sus posibilidades de supervivencia en un medio ajeno y de desarrollo.

visualmente en la ciudad, a lo largo del país, e incluso la condujo por otros países latinoamericanos, tal como antes hemos señalado.

La idea inicial⁵⁵ consistió en la realización conjunta de grupos de hormigas, gigantes, que transportaban una semilla considerada como el germen de lo nuevo, de lo que está por nacer. Las mismas organizaciones o aquellos que quisieran destacar la labor de alguna de ellas, serían y, efectivamente fueron, quienes construyeron entre dos y cuatro hormigas, a partir de una serie de instrucciones que el grupo había compartido con ellos. Ello supuso una serie de reuniones previas con algunas de ellas así como la multiplicación de estas indicaciones a través de escritos explicativos para todo aquel que quisiera participar. Los emplazamientos, en primer término, se realizarían en los frentes de estas organizaciones tales como comedores, hospitales públicos, dispensarios, centros comunitarios, vecinales e, incluso, los centros municipales CRECER.

De este modo, y como claramente se advierte desde el colectivo, la propuesta ya no apuntaba al mensaje de la obra, ni incluso sólo a que ésta pueda ser vista, interpretada, apropiada por un público que exceda al que tradicionalmente habita los circuitos del arte, sino que aquí *Trasmargen* redobló la apuesta apuntando a disputar las formas de realización, es decir, a generar “relaciones de producción” del grupo con variadas organizaciones, a impulsar un proceso de construcción colectiva en cada organización, y, más aún, que esta hazaña se multiplicara en numerosas organizaciones, las cuales a su vez mantendrían entre ellas y con el grupo ciertas articulaciones en aras de la concreción final de la intervención, es decir, de la instalación, que a su vez no fue como se esperaba al comienzo sino con una riqueza enormemente mayor que la convirtió en una performance.

Incluso, desde el grupo aspiraban a la construcción colectiva de una simbología en el que cada “(...) sujeto constructor al ir gestando el objeto, está creando la propia metáfora de la obra, transformándose de esta manera en artífice y partícipe del producto final en el cual se autoreferenciará (la idea- fuerza se materializa mientras se está ejecutando la obra)” (Sitio web *Trasmargen*).

La invitación estaba dirigida principalmente a niños y adolescentes aunque también podrían participar adultos. Asimismo, y con especial atención a la profunda crisis económica en la que estaba sumida la ciudad, pero no perdiendo de vista la atención particular que el grupo tenía por los materiales, propusieron que las hormigas podían ser construidas a partir de los más diversos elementos: papeles de diarios, hierros, latas, incluso muchos de ellos podían ser recolectados en la basura. De hecho, si bien contaban con algunas indicaciones específicas, un boceto del diseño aproximado así como dibujos y fotografías de maquetas de hormigas y de la instalación final disponibles en la página web del grupo, la puesta en

⁵⁵ En realidad, en los comienzos del proyecto la idea era hacer un solo grupo de hormigas y colocarlo en la puerta de una organización con trabajo social o comunitario no reconocido. Posteriormente, y ante el convencimiento de la falta de visibilidad y efectividad de una acción como esa, se cambió de idea.

práctica y las especificidades que ella adoptase quedaba en manos de los distintos realizadores.

La accesibilidad del material resultaba central pero también se hacía presente la pretensión de socializar algunas técnicas que pudieran servir a estas organizaciones, tanto en lo que respecta a la propia utilidad de los materiales (durabilidad, resistencia, impermeabilización, maleabilidad, etc.), sometidos a diferentes procesos para la realización de las hormigas, como para que éstas se repliquen en otras realizaciones. Una aclaración del grupo, al respecto, nos resulta central en términos de remarcar la particularidad de este colectivo en lo que atañe a su relación con otras expresiones artístico-populares del momento, como las que analizaremos en los capítulos que siguen. Allí dicen: “la técnica empleada brindará colateralmente una enseñanza que posibilitará a muchas organizaciones que hoy poseen murgas construirse máscaras y cabezudos que enriquezcan visualmente sus presentaciones” (Ibídem).

La intervención se concibió desde sus comienzos como una obra abierta sometida a lo que el proceso de construcción colectiva y la articulación entre las organizaciones arroja. Sin embargo, un objetivo estaba claro y consistía en que este proceso contribuyera a “(...) recuperar la cultura del trabajo, sembrar la semilla de un nuevo proyecto de país, gestar una fuerte simbología en torno a la construcción colectiva” (Ibídem) y fundamentalmente “(...) que el sujeto constructor se apodere de la metáfora que está construyendo” (Ibídem).

Varias organizaciones de distintos tipos y sin experiencia en el mundo del arte, se interesaron en la propuesta. Incluso, tal como lo indica Cantore, terminaban sus trabajos rápidamente, antes de la fecha indicada⁵⁶. Paralelamente *Trasmargen* hacía sus hormigas, las cuales fueron de aluminio, cedido por una fábrica recuperada y bajo gestión de sus obreros, que permitió reemplazar el papel que inicialmente se había pensado para su construcción pero que no resistiría la nueva apuesta a la que las hormigas estarían sometidas.

Rellenas con poliuretano expandido, de colores rojo, amarillo y naranja⁵⁷ y transportando una semilla, serían colocadas en la Plaza de la Cooperación el 20 de diciembre. Allí se citó, a las 18.30 hs., a las distintas organizaciones que habían participado de todo el proceso y, para sorpresa de los gestores, fueron acompañadas por una multitud de gente que inundó la plaza, popularmente conocida como la Plaza del Che.

⁵⁶ Ante esta situación, en primera instancia, el grupo había propuesto que cada organización cuando terminara el trabajo montara las hormigas en la puerta y generara una actividad de reflexión acerca del sentido de la intervención.

⁵⁷ La elección de los colores al parecer no fue azarosa. El rojo evoca tenazmente la simbología de la tradición política revolucionaria de izquierda, sobre el amarillo y el naranja circula, aunque sin tanta claridad, la idea de que obedecen en el primer caso a señalar otros pensamientos alternativos -aunque no opuestos- al pensamiento de izquierda y el naranja a tradiciones que podrían situarse en posiciones intermedias a aquellos. Sin embargo, en las entrevistas realizadas sólo se hizo decidida alusión a la elección del color rojo.

La convocatoria activó sensiblemente a cientos de rosarinos. La intriga y las ansias por participar cundían en días anteriores. En *Indymedia* los lectores decían “queremos saber más sobre el hormigazo” y hacían llegar sus inquietudes acerca de lo que se programaba para ese día. Los firmaban: “hormiga descarrillada”, “hormiguita perdida”, “hormiga conocedora” entre otros seudónimos que advertían acerca de que la actividad excedía ampliamente sus intenciones iniciales que tenían que ver con reunir allí a las organizaciones con las que llevaron adelante el trabajo, al mismo tiempo que evidenciaba cómo el concepto de hormiga se convertía en un significante de gran relevancia para referenciar polisémicamente a militantes, activistas, a ciertas luchas sociales y trabajadores comunitarios, etc., de la ciudad.

Los llamados a la movilización, que comenzaron a circular con más de un mes de anticipación, realizados por *Trasmargen*, *La Vagancia* y ATE, entre otros, decían:

“un grito que crece un grito que no deja dormir a los verdugos ni reír a los traidores
POCHO VIVE...se viene el HORMIGAZO! Reenvialo, pásalo, imprimilo, publicalo en
los boletines en las revistas, en las web, decilo en la radio, sumate, que en
diciembre.... ..se viene el hormigazo” (Sitio web *Indymedia*)

Otra arenga anunciaba: “en diciembre.... se viene el HORMIGAZO, en las calles, en las paredes, en los techos, en la internet, en las pancartas, en las plazas, en el aire...” (Ibídem).

La convocatoria era acompañada de dibujos, poesías, escritos, manifiestos hormigas, gráficas, etc. y se incitaba a que cada uno contribuyera a su modo a difundirlo. A ello debemos agregar las pintadas que, en anuncios no carentes de intriga, advertían en diferentes paredes y calles de la ciudad la llegada de “El Hormigazo”. “Se viene!”, “Se viene el hormigazo”, “Pocho, se viene el hormigazo”, entre otras, invadieron de la mano de Ojeda, Saavedra y *La Vagancia* el tejido urbano. Hormigas de plantilla o a mano alzada acompañaban estas leyendas y se desperdigaban también por otros sitios de la ciudad trazando caminos que pretendían conducir al lugar en el que se realizaría la concentración.

Sin embargo, más allá de estos llamados a la participación y de las variadas formas a partir de las cuales se difundió, no hubo indicios suficientes para pronosticar los aproximados seiscientos concurrentes que se dieron cita allí, la mayoría de ellos portando diferentes versiones de la hormiga.

Así, la acción performática consistió en la reunión de cientos de personas que portaban una hormiga construida por ellos mismos así como en la instalación de las que *Trasmargen* había hecho, en las alturas de un arco que distingue a la plaza en cuestión. La congregación de esos cuerpos portando tales objetos culminó con una marcha de polimorfos hormigas hasta el Monumento ya que allí se desarrollaba una jornada de lucha por el primer aniversario del 19 y 20 de diciembre de 2001 del que participaron diferentes organizaciones.

La concentración para la marcha había sido en la Plaza San Martín, pasó por la Plaza de la Cooperación, donde se fundió en el “El Hormigazo”, y finalizó en el Monumento.

A su vez esta acción se vio nutrida por otras acciones que tomaron cuerpo en la plaza en cuestión. Por ejemplo, entre los participantes estaba un grupo de teatro de la zona sur, la *Agrupación Teatral del Bajo Fondo de La Grieta*, que decidió hacer allí una intervención de teatro callejero en la que involucraron al resto de los participantes⁵⁸. Asimismo durante la jornada se hicieron pintadas alusivas que se sumaron a las ya realizadas previamente.

Para algunos de los integrantes del grupo fue esta la acción más importante en su historia. Cantore afirma: “eso colmó mis expectativas, no volví a ver un hecho en el campo del arte que juntara gente en función de hablar de los más desprotegidos” (Cantore 2013). Más precisamente, asevera:

“(…) yo creo que esa obra más allá de los valores plásticos (…) el efecto simbólico que tuvo se mantuvo mucho después de lo que hicimos nosotros. Aparecieron hormigas pintadas en las paredes, en el piso, en las veredas, en la Plaza San Martín (…)” (Ibídem).

En efecto, esta apuesta implicó otra modalidad de intervención por parte del colectivo que decididamente asaltó la calle y terminó de moldear sus consideraciones generales acerca del arte que querían encarnar. En este sentido, la búsqueda de “perfección técnica”, atributo que caracterizaba al grupo, fue dejada en segundo plano. El proceso de producción incluyó a los más diversos actores, se socializaron técnicas y saberes, la elección del material no fue descuidada pero la decisión no rondó por criterios de conveniencia plástica. De hecho, la misma idea de “obra” muy presente en ellos sufre un notable borramiento en los relatos de esta acción.

Además, como antes anunciábamos, creemos que “El Hormigazo” fue un contundente ensayo de articulación con variadas organizaciones en el contexto de la gran crisis social, económica, política y cultural argentina que incluyeron -además de las que diagramaron la acción- a HIJOS, AMSAFE, Barrios de Pie, agrupaciones estudiantiles, Padres del dolor, Partido Comunista, movimientos piqueteros, colectivos de pueblos originarios, la Carpa de la Resistencia –montada en Plaza San Martín por sacerdotes y laicos de comunidades eclesiales de base y luego instalada en diferentes barrios-, otras organizaciones comunitarias de base y hasta una fábrica recuperada por sus obreros. De hecho, como anunciábamos páginas atrás, generó al menos en las organizaciones pioneras de la acción, cierto desdibujamiento de identidades y pertenencias y la conformación de un especie de

⁵⁸ Con una larga soga dividieron a los concurrentes en dos grupos (hormigas rojas y hormigas negras) que fueron sometidos a una serie de preguntas cuyas respuestas se volcaron en una pizarra que frente a ellos sistematizaba la información obtenida así como quienes quedaban de un lado o del otro según la respuesta dada. De repente, uno de ellos caracterizado de oso hormiguero pretendió comerse las hormigas. Hostigado y vapuleado lo obligaron a retirarse. Su partida fue acompañada retirando la soga, la pizarra y simbólicamente acabando con la división entre hormigas negras y rojas.

“tercer grupo” (Cfr. con Colectivo Situaciones 2007). Por consiguiente, esta performance y todo el proceso de su gestación implicaron un tipo de experiencia de cooperación distintivo. También supuso el trabajo mancomunado entre artistas ya que a la propuesta se sumaron otros colectivos como la *Agrupación Teatral del Bajo Fondo* de *La Grieta* además de artistas individuales como Hugo Ojeda y el Mono Saavedra.

Particularmente, respecto del repertorio de protesta eje de nuestro trabajo, esta acción fue un hito que supuso polifónicas resonancias prospectivas y retrospectivas. En primer lugar, la intervención tomó dicho nombre, como antes se ha enunciado, por cierta admiración por las características naturales (biológicas) de las hormigas y por su organización y forma de trabajo comunitaria. Pero también, esa elección entró en diálogo con su utilización simbólica para enarbolar los pedidos de justicia por el asesinato de Pocho Lepratti.

En segundo término, como hemos adelantado, de allí en adelante la hormiga se sedimentó como emblema y se diseminó en diferentes formatos masivamente.

En tercer término, la misma intervención vio trastocados sus sentidos: si en principio se pensó como una acción destinada a reivindicar a los trabajadores comunitarios no reconocidos prontamente ese sentido fue nutrido a partir de la denuncia por el asesinato de Pocho Lepratti, que fue precisamente uno de esos trabajadores militantes que el grupo pretendía destacar y cuyo reclamo tomó centralidad siendo una intervención que terminó significándose casi unánimemente en ese sentido.

En efecto, la intervención multitudinaria fue precedida por una marcha convocada por los familiares y amigos de las víctimas y la Comisión Investigadora No-Gubernamental y a la que adherían otras organizaciones que se realizó, al igual que todos los meses, un día antes, el 19, en este caso, de diciembre, exigiendo:

“Juicio y castigo a los ejecutores, responsable políticos, encubridores y cómplices de la masacre de los días 19, 20 y 21 de diciembre del 2001. Separación del cargo de toda la cúpula de la Policía Provincial y de los funcionarios políticos responsables y encubridores de las violaciones a los DDHH. Basta de hambre y represión contra el pueblo!” (Sitio web *Indymedia*).

La convocatoria era reforzada a partir de un escrito titulado “Manifiesto hormiga”⁵⁹ y firmado por *Trasmargen*. Líneas más abajo, arengaban: “en diciembre....se viene el hormigazo !!!” (Ibídem).

⁵⁹ El Manifiesto Hormiga decía: “Una metáfora, para una sociedad saturada de exclusiones, de desigualdad, de ejércitos de hambreados, de desocupados, de viejos postergados y del nuevo genocidio sin desaparecidos, solamente muertos. ¿Cómo entonces, convocar a la realidad de lo ‘real’ sin caer en la manipulación obscena de esa misma realidad; tan cara a los medios de comunicación que obedientes a sus patrones de turno, construyen escenarios de la tragedia, simulacros puntualmente catalogados y consecuentemente denigrados. Ante esto, el arte debe superar la tentación de agregar más simulacro a lo real. De allí, que la metáfora signifique un salto libre, no al vacío, sino a la recuperación del sentido y del sujeto colectivo. Vamos entonces, por la recuperación de la palabra que alude y no elude. Vamos por la recuperación de los códigos de un tejido social pulverizado. Vamos por un lugar en la historia, no escrita, que margina a sus reales sujetos y convierte a los verdugos en

La marcha se acompañó de una bicicleteada desde Ludueña hasta Tribunales Provinciales. *Trasmargen* la escoltó en un vehículo llevando una hormiga que, una vez arribados al lugar, fue montada en la puerta de Tribunales mientras duró la protesta. Una de las hormigas, la roja, que luego sería montada en la Plaza de la Cooperación junto a las otras dos.

Pero allí no finalizaron los flujos relacionales que esta intervención desató. En efecto y en cuarto lugar, “El Hormigazo”, como denominación, fue utilizado para referir a otra serie de acciones de protestas que sucedieron luego y de las que *Trasmargen* no participó, tal como veremos más adelante. Los hormigazos entonces se multiplicaron. Las paredes de la ciudad lucieron en diferentes ocasiones leyendas que anunciaban “paso, paso, paso, se viene el hormigazo”, aludiendo a diferentes intervenciones que se pergeñaron desde *La Vagancia* o el *Bodegón*. Incluso, tal como detallaremos luego, los carnavales fueron también llamados bajo esta denominación.

Finalmente, creemos que “El Hormigazo” puede ser pensando incluso como una “performance de masas” (Cfr. con Colectivo Situaciones 2007), una performance que supuso una organización previa pero que se vio sobrepasada y trascendida, conformándose finalmente a partir de la presencia expresiva de cientos de rosarinos que no habían sido parte de ese proceso de articulación pero que corporeizaron una intervención que marcó decididamente la historia, aún no contada, del activismo artístico rosarino al igual que la de los repertorios de la protesta popular de la ciudad. Coaguló parte de ese protagonismo social al que la crisis alumbró y visibilizó y se erigió en un hito en la historia de las articulaciones entre arte, estética y política en suelo rosarino. “El Hormigazo” significa una experiencia sinérgica en la que se vieron en funcionamiento los diferentes engranajes de esa primera estética-en-la-calle de la que hablamos.

Supuso la única experiencia de trabajo conjunto explícita entre quienes compusieron el repertorio de protesta por el asesinato de Lepratti y los colectivos de activismo artístico en los que nos centramos. Vinculación que, no obstante, como ya hemos señalado, no constituye el único modo en que creemos que deben pensarse las relaciones entre el activismo artístico y el repertorio en cuestión ya que éstas también se conformaron por otros lazos o cooperaciones explícitas con artistas como Traverso (también Ojeda o Saavedra) así como también a partir de las circulaciones estéticas que se impersonalizan y que auspician autonomizaciones de prácticas y objetos. En efecto, más allá de las contribuciones concretas e identificables, la secuencia de la hormiga (Cantore, Ojeda, Saavedra), las bicicletas de Traverso o los antecedentes de los cambios de nombres a las calles funcionaron como artefactos que, junto con muchos otros, conformaron esa densa trama estética y política callejera.

víctimas. Vamos empujando la semilla de otro futuro, el que está por nacer. Hasta la cancelación de todas y cada una de nuestras necesidades” (Sitio web *Indymedia*).

VII.EL PUEBLO EN FIESTA: EL CARNAVAL Y EL MOVIMIENTO MURGUERO.

LA OTRA ESTÉTICA-EN-LA-CALLE

“El país se derrumba y el pueblo de rumba”

Frase graffiteada en las calles de Bogotá hacia fines de la década del 90’.

“¿No espera esa multitud sorda una desgracia, lo bastante grande para que de su tensión festiva salte la chispa, incendio o fin del mundo, algo que transformase ese murmullo aterciopelado de mil voces en un único grito, como cuando un golpe de viento descubre el forro escarlata de la capa? Porque el agudo grito del horror, el terror pánico son la otra cara de todas las fiestas de masas. El ligero estremecimiento que recorre como una llovizna espaldas innumerables los ansía. Para las masas en su existencia más honda, inconsciente, las fiestas de la alegría y los incendios son sólo un juego en el que se preparan para el instante enorme de la llegada a la madurez, para la hora en la que el pánico y la fiesta, reconociéndose como hermanos, tras una larga separación, se abracen en un levantamiento revolucionario”

Walter Benjamin

“

Los carnavales: su historia, su insistencia

El carnaval a nuestro entender constituye una experiencia expresiva artístico-cultural. Si bien puede ser concebida como una práctica -en la que se ponen en juego diversos recursos expresivos-, creemos que el término experiencia expresiva dota de otra potencia al acto festivo acorde a su lugar en la cultura popular rosarina. Asimismo, esta idea destaca su carácter vivencial. Pues, ejerciendo cierto estiramiento, casi un desguace conceptual –gozoso-, con dicho término queremos aludir a un punto que señala Lazzarato: la expresión o “lo expresado no describe, no representa a los cuerpos, sino que manifiesta una nueva existencia, cuya eficacia se mide con el devenir de los cuerpos que esta existencia hace actual. El mundo posible existe, pero no existe todavía fuera de lo que lo expresa” (Lazzarato 2010: 51).

Aquí, le damos al término expresión un alcance no limitado a la enunciación de lo posible, sino que también supone intrínsecamente algo de su efectividad corporal. Es decir, es agenciamiento de enunciación y conlleva su actualización en agenciamientos corporales de efectuación. Es, en otros términos, una expresión efectivizada.

Manifiesta “otra” existencia, la existencia de la fiesta carnavalera que trae “otros” modos del sentir (Cfr. con Lazzarato 2010). Esta experiencia es del orden del agenciamiento en tanto desborda los límites del sujeto y del cuerpo individual. Es agenciamiento colectivo. Es una experiencia expresiva colectiva, significativa y sensorial, decididamente compleja, multidimensional, que se compone de diversos lenguajes, irrepetible y efímera, dependiendo su emplazamiento de un tiempo y espacio específico que requiere una multiplicidad de co-presencias que deben manifestarse en el aquí y ahora del carnaval.

Dentro de su preocupación por el eterno desplazamiento, desestimación y/o abordaje modesto e inadecuado (por estar atado a los parámetros de la cultura y la estética

burguesa) de la risa como elemento distintivo de la cultura y más específicamente de la creación popular -desatención que va de la mano de la de la cultura específica de la plaza pública-, Bajtin aborda la problemática del carnaval. La cultura cómica popular tiene, según su parecer, al menos tres manifestaciones, una de ellas la constituyen, precisamente, las “formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.” (Bajtin 1990: 10). A su entender, el carnaval es uno de los problemas más interesantes de la historia de la cultura debido a sus profundas raíces en el pensamiento primitivo, por su desarrollo en la sociedad de clase y finalmente por su inigualable fuerza y encanto.

Refiriéndose a las relaciones entre carnaval y espectáculo teatral, aclara desde los inicios de su trabajo, que si bien el carnaval se relaciona y, podríamos agregar, se compone de una multiplicidad de expresiones artísticas, el núcleo del carnaval “(...) no es la forma puramente artística del espectáculo teatral y, en general, no pertenece al dominio del arte, está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Ibídem: 12).

Ello obedece a que el carnaval ignora la división entre actores y espectadores e incluso ignora la escena como forma embrionaria (Cfr. con Bajtin 1990). Según la interpretación que hace Falcón al respecto, “en el carnaval, todos participan, todo el mundo comulga en la acción” (Falcón 2000: 91). En otros términos, “(...) el carnaval se desarrolla entre el drama, entendido como forma artística teatral y la vida misma” (Ibídem). Bajtin, corona esta interpretación sosteniendo:

“(...) el carnaval no era una forma artística del espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. (...) Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada” (Bajtin 1990: 13).

Compartimos esta consideración sólo si evitamos pensarla en términos excluyentes y, más bien, la interpretamos en términos “de exceso”. Es decir, asentimos la situación liminar del carnaval entre el arte –entendido, en nuestro caso, como anteriormente advertimos, en clave ranceriana- y el resto de las experiencias de creación, e incluso, de la vida misma. Más aún, creemos necesario concebirlo, tal como indicamos arriba, como un modo de existencia, temporario, pero de existencia al fin. Es decir, asentimos que el carnaval pueda situarse y exceder a la vez los parámetros que establecen los criterios de visibilización y pensabilidad del arte, pero creemos que incluso el arte mismo siempre está en esta posición fronteriza, de la que las vanguardias han dado suficiente cuenta.

En cambio, disentimos con Bajtin en que el formato espectacular sea determinante en la consideración de una experiencia creativa como arte. Si bien puede ser un criterio propio de las artes teatrales, a las que refiere, tanto ellas como otras manifestaciones han evadido a lo largo de la historia este formato y por ello no han abandonado el recinto del arte ni han sido desconsideradas como tales. Por tanto, habida cuenta de estas precisiones, y de que creemos que la dimensión espectacular es característica pero no determinante del arte, evaluamos propicio referir al carnaval como una experiencia expresiva artístico-cultural popular, siendo ese guión no una marca de simple adhesión sino la indicación del exceso que antes mencionábamos y, por tanto, de una contigüidad entre arte y cultura. Contigüidad que no supone homologación ya que de lo contrario caeríamos en una visión reduccionista de la cultura, como las que hemos dado cuenta en el apartado a ello dedicado.

El carnaval ha sido interpretado de diversos modos. Retomando el hilo argumental de Bajtin, Falcón dice:

“el carnaval no se contempla ni tampoco se actúa, recordemos, sino que se vive en él. Pero esta vida tiene leyes y dura mientras ellas estén vigentes, es decir mientras no se extinga la vida carnavalesca. Esa vida no es la normal, sino que es una anomalía, una vida desviada, una vida al revés” (Falcón 2000: 91)

Según la opinión del filósofo, es una vida en la que se vuelve al reino perdido de la igualdad y la libertad. Es la otra vida del pueblo, su segunda vida, la vida de la fiesta. Pues, ello se vincula a que el carnaval ofrece una visión del mundo alternativa, otra cosmovisión, popular. En efecto, estos acontecimientos festivos “parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* (...). Esto creaba una especie de *dualidad del mundo* (Bajtin 1990: 11). El carnaval es la vida festiva del pueblo y las fiestas son una “*forma primordial* determinante de la civilización humana” (Ibíd.: 14). De este modo, en primer lugar, el carnaval crea otra cosmovisión, otra vida, otra forma de entender el mundo, lo divide, lo bifurca, habilita otra distribución de lo sensible, nuevos modos perceptuales y sensoriales.

En relación con ello, en segundo término, el carnaval ha sido concebido como un acontecimiento de tipo ritual. Para Roldán, el del carnaval es un ritual cíclico, “el eterno retorno de lo mismo-diferente” (Roldán 2012: 223). Tal como sostiene Ricardo Falcón, parafraseando a Bajtin, es una experiencia sincrética de tipo ritual que como fenómeno reconoce una multiplicidad de variantes que dependen de la época histórica y de su territorialidad específica (Cfr. con Falcón 2000). Lo preside una idea de renovación universal. En términos bajtinianos, “es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en los que cada individuo participa” (Bajtin 1990: 13). Es un estado de conexión con objetivos espiritualmente superiores de la existencia humana.

Asimismo, el carnaval, e incluso la fiesta en general, ha estado ligado a períodos de crisis, de trastornos de diferente índole, desde catástrofes naturales hasta críticos períodos sociales o fatalidades individuales. Como asevera Bajtin: “la muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta” (Ibídem: 14).

En relación con ello, el carnaval presenta una vinculación contradictoria e incluso dilemática con la vida, la institución, la creencia y los ritos religiosos.

Bajtin, asevera que:

“El principio cómico que preside los ritos carnalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana” (Ibídem: 12).

Sin embargo, hay un lazo que las ata, tal como él mismo reconoce, a las fiestas, divinidades y costumbres religiosas. De hecho, desde las fiestas griegas y romanas -que le dieron origen en la tradición occidental- las vinculaciones con los ritos religiosos son muy profundas. En los carnales se adora al Dios Momo así como también transversalmente a Dionisios. Incluso, paradójicamente, las raíces etimológicas del término están fuertemente ligadas a la tradición religiosa de austeridad, ascetismo y prohibición del consumo de carne durante la Cuaresma siendo, sin embargo, la fiesta de la carne por excelencia así como de los excesos, ostentaciones y desenfrenos. Se desarrolla, incluso, históricamente en los últimos días que preceden a la Cuaresma.

Resumiendo, y más allá de sus vinculaciones con la religiosidad, esta visión destaca la dimensión ritual del carnaval muy vinculada a la relación ambivalente entre la vida y la muerte, a una habitación liminar, no delimitada entre ambos estadios, propia para Bajtin de ciertas creencias populares. Dichos procesos rituales recrean el sentido de la existencia individual y colectiva y potencian lazos comunitarios al erizar sentidos de vida compartidos.

Ello se liga con una idea del carnaval y de la fiesta en general, que situamos como una tercera interpretación, y que bajo disímiles lecturas conformó una de las posturas más revisitadas. Lo que comparten estas aproximaciones es la idea de que en la fiesta se anulan las distancias individuales o, tal como sostiene Gadamer, “si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros” (Gadamer 1991: 99) y es en esta línea que la fiesta es congregación. Más aún, en palabras de Gil, la fiesta es una “experiencia que desborda toda individualidad, se presume la posibilidad de ‘ser-juntos’ (Blanchot, 1999), se sospecha la primacía ontológica de la

comunidad frente al individuo (Nancy, 2001)” (Gil 2012: 61). Así, la fiesta suele ser asociada a un momento de comunidad, con diferentes grados de sustanciación y existencia según las múltiples lecturas.

En cuarto lugar, el carnaval ha sido pensado, como también lo remarca Bajtin, como un espacio-tiempo de fuga, de excesos, de gula, de abundancia, de derroche y gasto improductivo. Es la ocasión para el banquete popular, la gran comida pública, el comer-con-otros que se diferencia del comer privado y cotidiano. En sintonía con ello, es un tiempo de primacía, exhibición y de liberación de los cuerpos. Burke expresa:

“(…) la celebración carnavalesca era un juego y por tanto un fin en sí mismo, un tiempo breve de éxtasis y liberación, que contenía tres temas centrales: la comida, el sexo y la violencia. (...) El juicio, la ejecución y el entierro del Carnaval, que se realizaban el último día, indicaban simbólicamente que el momento de éxtasis y licenciocidad había terminado y que se imponía un regreso ‘sobrio’ a la cotidianeidad” (Falcón 2005: 39).

Es, así, un espacio-tiempo dionisiaco donde la fiesta en su máximo esplendor es desplegada.

Paralelamente, y en quinto término, el carnaval históricamente ha sido el interregno temporal de otra liberación auspiciada por la abolición transitoria que rige en su trayecto de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes, etc. En él rigen otras normas, generalmente opuestas o, al menos, contradictorias con las que moldean la cotidianeidad, que impulsan la puesta patas arriba del orden social. En efecto, según esta interpretación es la ocasión para la inversión de los roles, las funciones, las ocupaciones sociales, el tiempo de la burla y la parodia hacia toda jerarquía o autoridad constituida. Una zona franca, liberada, para que todo ello ocurra. En esta línea, Alicia Martín asevera que el carnaval, como buena fiesta del disfraz,

“(…) propone en la mascarada la confusión de los lugares sociales. Humanos disfrazados de animales, hombres transformados en mujeres, sirvientas vestidas como princesas. El carnaval suspende las reglas de comprensión del mundo alterando su lógica (...). De allí su carácter subversivo” (Martín 1997: 10).

Como bien sostiene Roldán, durante el reinado del carnaval:

“la *lógica del juicio* se suspende, se aniquilan las clasificaciones, se embrolla el orden y el sentido de las culturas. (...) Disciplinas, encausamientos y auto-coacciones se desactivan. La fiesta invierte el orden binario de las interdicciones: lo prohibido es correcto y lo correcto está prohibido. (...) Ese mundo invita a reír hasta de las pesadillas, las interdependencias, las obsesiones y la muerte. Aquel que diariamente es objeto de temor y de riguroso respeto puede devenir en motivo de alegría y burla (Roldán 2012: 223).

Es en el registro de esta inversión en el que se despliega la comicidad del carnaval que, según resume Falcón, para Bajtin:

“se expresa de una manera *general*, porque todos pueden ejercer la burla, sin distinción de jerarquías de ningún tipo. También, impera la *universalidad*: todo puede ser objeto de la comicidad popular, sin omitir los poderes celestiales o terrenales. Tampoco hay límites *espaciales*, el juego se desarrolla en todas partes sin frontera alguna. El único límite cierto e inexorable es la *temporalidad*. La vida carnavalesca es una vida breve” (Falcón 2005: 38).

A ello se suma su carácter profanador en la medida en que el carnaval confunde lo sagrado con lo profano, permanentemente.

La del carnaval es una risa ambivalente en donde el júbilo y el sarcasmo se presentan indefectiblemente ligados. Un sarcasmo que no perdona ni a sus mentores. La risa carnavalesca no es sólo un reírse de otros sino de sí mismos. No es pura sátira ni tampoco pura diversión y alborozo. Su fuerza, su potencia, radica precisamente en su ambivalencia inerradicable.

Para Bajtin, en sintonía con las interpretaciones que rescatan el carácter comunitario de la fiesta y complementando su propuesta en torno a la generación de una cosmovisión popular en la vida carnavalesca, esta inversión del orden social suponía el establecimiento de cierta igualdad transitoria que generaba “una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar” (Bajtin 1990: 15). El contacto “familiar”, cierto humanismo, asevera el autor, se convierte en uno de los nudos centrales de la visión carnavalesca del mundo. Da paso a una relacionalidad intensa, aunque transitoria, decididamente táctil.

Asimismo, en sexto lugar, la fiesta carnavalesca entabla su logos específico, un modo de generación de palabras y de circulación de las mismas refractario a algunas normas y poses de la comunicación social. En efecto, a lo largo de su historia el carnaval “(...) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo” (Ibídem: 16). Una lengua fluctuante, relativa, contradictoria, lúdica, que ensalza el estado del revés, que niega paródicamente pero que resucita y renueva como gesto complementario a dicha negación.

En séptimo lugar, aunque en directa ligazón con la postura anterior, otra de las concepciones que circulan en el campo de estudios sobre el tema, asegura que el carnaval es, principalmente, una plataforma de reivindicación y crítica política. Un espacio-tiempo en el que se gestan lugares de enunciación no habilitados por el orden social y a partir de los cuales se esgrimen cuestionamientos al éste con diferente grado de radicalidad. Precisamente, en este sentido, es pertinente recordar que el Dios del carnaval no es

Dionisios – aunque permanentemente se infiltre esta deidad asociada a la fertilidad, el vino, la fiesta y los placeres sensuales y terrenales- sino que es el Momo –Dios de la burla pero también de la sátira y de la queja-, podríamos decir, de la crítica. El carnaval así es concebido como un “momento de verdad popular”, de develamiento de ciertas cuestiones vedadas en la cotidianeidad⁶⁰.

En octavo término, otra interpretación, que rozamos ya al delinear las otras lecturas, se encabalga en la idea de la fiesta como espacio-tiempo en el que se dan cita procesos de metamorfosis múltiples en tanto su existencia incita a la libre exploración de posibilidades creativas en las que desde el propio cuerpo hasta el mundo en su conjunto adquieren propiedades plásticas (Cfr. con Gil 2012). Una exuberancia de posibilidades que entabla un frondoso laboratorio de lo posible.

De este modo, el carnaval es un espacio-tiempo poético en el que emergen nuevas formas de experimentación que, en muchos casos, recogen saberes populares que allí se coagulan y re-disponen. Como asevera lúcidamente Gil:

“de la experiencia de la fiesta sobreviene cierta *sabiduría de lo popular*, que permanece irreductible al orden economicista y utilitario del acervo occidental capitalista. Positividad insubordinada de los sectores, que son a todo tiempo identificados por el saber hegemónico, como carentes de todo. La(s) cultura(s) popular(es) guarda(n) ese resto insospechado por las tecnologías del poder (...).

Pues sí, en el lugar de la fiesta ha germinado algo” (Ibídem: 62).

Finalmente, en noveno término, algunas lecturas sostienen que la fiesta impulsa una experiencia diferente del tiempo. Gadamer refiere a ello con el concepto de “tiempo propio” (Cfr. con Gadamer 1991). A la fiesta se la celebra y, por tanto, su ocurrencia no implica una serie sucesiva de momentos, acorde a la lógica del reloj sino que tiene su tiempo, no sujeto al cómputo que rige la cotidianeidad así como tampoco a las dinámicas de su disposición y empleo habitual.

Así, el carnaval dobla la experiencia del tiempo o, mejor, auspicia una duplicación diferente y diferida de su vivencia que se superpone al repetitivo ritmo de la cotidianeidad. En otros términos, por un lado, tenemos

“la experiencia práctica, normal, del tiempo (que) es la del ‘tiempo para algo’; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se

⁶⁰ Así, esta fiesta carnestolenda está plagada de signos que refieren a una conjunción entre la inversión y crítica tales como: la levita que remite al revés del traje del patrón que el pueblo vestía -junto con la galera y el bastón- como parte de la sátira a sus amos; las letras de las canciones y el maquillaje y las máscaras como forma, entre otras cosas, de velar el rostro de quien las entonaba; y los movimientos corporales que distinguen, por ejemplo, a las murgas porteñas como la rumba, que son los pasos cortos que indican el andar encadenado de los esclavos, los tres saltos que remiten a la ruptura de las mismas y a la liberación de los 30 latigazos como castigo por excelencia a los reos y la matanza como momento de liberación, explosión y exaltación de los cuerpos libres.

tiene, o que se cree no tener. Es, por su estructura, un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo” (Ibídem: 104/105)

Un tiempo cuyas situaciones límites son el aburrimiento y, su contrario, el trajín. Tiempo que, para Gadamer, en realidad no se experimenta como tal sino que se emplea, se llena, se ocupa o, simplemente, se deja pasar. Por otro lado, contamos con el otro tiempo que tiende la fiesta. Según el autor, “frente al tiempo vacío, que debe ser ‘llenado’, yo lo llamaría tiempo lleno, o también, tiempo propio” (Ibídem: 105). Este tiempo entabla una discontinuidad, una desarmonía. Es una vivencia que la fiesta ofrenda, en tanto “(...) por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo” (Ibídem: 106). De este modo, el carnaval también puede ser pensado como el espacio de invención de un tiempo propio, un interregno vivencial, que detiene la apremiante y subyugante cotidianeidad del orden social. El reinado de “un tiempo fuera del tiempo” (Roldan 2012: 223).

Respecto a la experiencia que a nosotros nos compete, el Carnaval-Cumple de Pocho compuso, a la vez que excedió con creces, el repertorio de protesta. De hecho, creemos que resulta improductivo ceñir esta experiencia sólo a esos términos. Más aún, su análisis en profundidad nos llevará a evidenciar cómo, a la vez, desquició en varios sentidos las interpretaciones mencionadas.

Al mismo tiempo, consideramos de sumo interés situarla en un contexto, a simple vista, paradójico, de renacimiento de este tipo de festividades en la ciudad. En efecto, en momentos en los que Rosario veía desarticulado su mítico cordón industrial, con índices de desocupación, pobreza e indigencia altísimos, en un contexto de enorme violencia institucional, en la antesala, durante e inmediatamente después a la gran crisis, renace el carnaval. Renacimiento que esmeriló lo de que denominamos una estética-en-la-calle festiva. Hablamos de renacimiento ya que dicho movimiento supone un aceitado diálogo con una tradición añeja de la ciudad a la que brevemente referiremos ahora.

Ricardo Falcón sostiene que el carnaval tomó un lugar central en la ciudad desde sus orígenes, debido a la heterogeneidad de los sectores populares y a la falta de tradición local en cuanto a la regulación del orden. Puntualmente, remontándose a la primera mitad del siglo XIX el autor manifiesta que la cuestión del orden⁶¹ se presentaba como una imperiosa

⁶¹ La cuestión del orden se manifestaba en cuatro planos principales: “el primero era el social, dada la heterogeneidad, en ese sentido, de los sectores populares. No se trataba únicamente de la diversidad de inserciones en la producción y en la actividad económica en general, sino de sus tradiciones. (...) En segundo lugar, la necesidad del reordenamiento urbano, surgida del crecimiento vertiginoso de la ciudad y de las transformaciones cualitativas que originaba. Un segundo sentido del término urbanización se combinaba con el de disciplina social en la medida que muchos de los trabajadores eran de origen rural ya fueran nativos o extranjeros. Tercero: la construcción de una disciplina laboral en el seno de los sectores culturales. Finalmente, aparecía como necesaria una homogeneización cultural como respuesta a las diferencias existentes en los otros tres planos y fundamentalmente en el étnico (...)” (Falcón 2005: 7).

necesidad para las elites rosarinas, las cuales incurrieron en un progresivo proceso de normalización.

Estas tentativas ordenadoras fueron seguidas por adaptaciones de los sectores populares, pero también por resistencias. Hasta la década del noventa en el siglo XIX, éstas fueron principalmente inorgánicas, espontáneas en algunos casos. Después, comenzaron a generalizarse las colectivas y orgánicas, principalmente las empuñadas por los sindicatos. A su entender, el carnaval se constituyó en una de esas formas más inorgánicas de resistencia. De hecho, sostiene que desde la segunda mitad del siglo XIX, se precipitó entre la elite y los sectores populares una batalla en torno a estos festejos que conllevó la creación de una serie de reglamentaciones para regular el fenómeno. En sus palabras, ocurrió:

“(…) una verdadera ‘guerra’ en torno a las disposiciones reglamentarias. La elite aceptaba a esa fiesta como una suerte de *válvula de escape*, como una pérdida de vigencia transitoria y tolerada de las normas que regían lo cotidiano. Sin embargo, habrá constantemente tentativas por ‘moralizarlo’, limitando los que se consideraban sus excesos. Se trataba, en el fondo, de disminuir el carácter *lúdico* transformándolo en un espectáculo. Las resistencias en el carnaval simbolizaban el conjunto de los rechazos a la disciplina social que se quería imponer tras la consigna de orden” (Falcón 2005: 8).

Según el autor, para la elite el carnaval significaba una gran disputa por imponer sus consideraciones y limitar su supuesto carácter levantisco ya que, si bien consideraban que tales excesos eran transitorios, acotados a un tiempo limitado luego del cual se produciría el ansiado regreso a la normalidad y la labor cotidiana, dichos interregnos se constituían en momentos de enunciación de ciertas verdades críticas proscriptas en el orden normal de las cosas que de todos modos debían ser vigiladas. Pero, por sobre todas las cosas, el carnaval se constituía en una afirmación de la “(in)cultura” (Cfr. con Roldán 2012) y de la energía plebeya insubordinada.

Estas reglamentaciones, que cristalizaban una gran preocupación, alcanzaron las costumbres populares más genuinas: las cáscaras de huevo rellenas con agua, o cualquier otro juego que involucrara el uso de agua, las bombas de papel o de goma, con harina y pintura, los confetis, los cohetes, petardos, bombas de estruendo y disparos al aire y las aglomeraciones en la vía pública. Sólo se permitían los pomos, los confites, las flores sueltas, el papel cortado y las serpentinas. Algunas de estas prácticas fueron prohibidas totalmente en algunas épocas, en otras sólo fueron permitidas a determinadas horas y en precisos espacios físicos.

Asimismo los disfraces fueron normativizados en la medida en que para su uso se requería un permiso arancelado, limitando particularmente aquellos que imitaran al clero, militares o

policías por lo cual ya no todo podía ser objeto de comicidad, preservando principalmente de la burla a las autoridades celestiales y terrenales. Además fueron limitados los atuendos que afrentaran a la moral en otro sentido, precisamente los que tenían que ver con la exhibición de ciertas partes del cuerpo consideradas inconvenientes de ser miradas públicamente así como aquellas que empañaran la clasificación de los géneros masculino y femenino. Pues, como sostiene Roldán, retomando a Barthes, “el vestido como signo y el vestuario como sistema de signos constituyen un código que establece valores relativos por (o)posición y relación” (Ibídem: 225). De hecho “el vestuario es uno de los principales flujos de información social” (Ibídem) que se cimienta en un vínculo entre vestimenta, usuario y contexto la cual es claramente desquiciada en la escena carnestolenda.

De este modo, la universalidad, la espacialidad y la temporalidad fueron fuertemente coartadas. Según Falcón:

“de fondo, lo que intentaba cuestionarse era el principio dualista de la doble vida del pueblo, de la existencia de dos visiones del mundo, aunque una de ellas fuera sólo transitoriamente aceptada. Aparecía, entonces, un criterio monista. Y si, en todo caso, podían coexistir dos visiones, una debía estar claramente subordinada a la otra, aún en los días permisivos” (Falcón 2005: 44).

Así, progresivamente, el carnaval bárbaro fue dando paso a una fiesta más ordenada, limitando paralelamente su carácter lúdico en favor de cierto tinte espectacular. En otros términos, las interdicciones estaban amparadas en la necesidad de resguardar o imponer – dependiendo del caso en cuestión- las buenas costumbres y la vida culta urbana propia de la civilización y el progreso. No obstante, las respuestas a las interdicciones se fueron forjando concomitantemente con ellas, principalmente en las zonas alejadas del radio céntrico de la ciudad donde a su vez eran más laxos los controles. Hacia finales del SXIX y principios del siguiente éstas estuvieron concentradas en la permanencia de los populares juegos con agua, los cuales, para Falcón, albergaban un doble simbolismo: si por un lado se trataba de un rito sexual en tanto los blancos de los hombres eran las mujeres y viceversa, por otro lado, “(...) aparecía como una descarga de agresividad contenida durante el obligado respeto al orden cotidiano, que no excluía un aspecto de revancha social” (Ibídem: 46). Así, “los elementos lúdicos, relativamente domesticados en el centro, continuaban plenamente vigentes en la periferia” (Ibídem: 45).

Indudablemente el carnaval era el sitio de emplazamiento de un decidido protagonismo popular. No obstante, la inversión del orden llevó en algunos casos no sólo a la conversión de sirvientes en amos sino también supo aunque sólo efímeramente empañar algunas distinciones sociales. Así, como relata Roldán, recordando los carnavales del centenario, los jóvenes acomodados participaron de esas conductas consideradas como propias de la (in)cultura de los sectores populares, se mixturaron e interactuaron al ritmo de la fiesta

dando cuenta de la circularidad cultural que estos festejos supieron echar a andar en reiteradas ocasiones (Cfr. con Roldán 2012). De este modo, “el carnaval era codificado y decodificado por agentes sociales que pertenecían a mundos muy distintos, cuyas matrices culturales eran diversas, pero que se relacionaban *en y por* el mismo juego social” (Ibídem: 228).

Paralelamente, y más allá de estas interacciones cruzadas, la elite fue adquiriendo más protagonismo en estos festejos para lo cual fue gestando sus propias espacialidades en estricta vinculación con la progresiva influencia que los poderes públicos tomaban en ella. Así, según argumenta Roldán para los carnavales del centenario, podrían sostenerse dos imágenes aparentemente binarias “*noche-centro-cultura-dominación*” (Ibídem: 229) vs, “*tarde-barrios-incultura-subalternidad*”, paisaje cuya marmolada dicotomía era carcomida por quienes habitaron esas geografías festivas ya que las pertenencias sociales de los participantes en uno y otro caso no correspondieron tajantemente a la cartografía sociológica que este panorama delineaba. Más aún, la (in)cultura recorría a los participantes del carnaval sin distinguir condición socio-cultural, sólo que en algunos casos la misma fue amparada por la legitimidad social de los partenaires.

Falcón sostiene que en las primeras décadas del SXX los corsos organizados por la Municipalidad de Rosario tuvieron centralidad en los festejos carnavaleros, los cuales fueron secundados por algunos otros gestados por los vecinos. El autor relata que los corsos oficiales estaban claramente reglamentados tanto en lo que respecta a las prohibiciones como a la estricta organización de los mismos. Así, hacia 1920, el carnaval se consagró como una fiesta elitista. Las reglamentaciones obturaron en parte su potencia revulsiva, sus inversiones, su carácter lúdico, en favor de una dinámica espectacularizada.

Allí, según los relatos del diario *La Capital* de aquel entonces, se realizaban corsos que se caracterizaban “(...) por la cultura, familiaridad e inmejorable ambiente social (...)” (Ielpi 2011). “‘Concurrencia nutrida’, ‘participación popular mesurada’, ‘animación festiva’, ‘lucimiento de decoraciones’, ‘cultura imperante’” (Roldán 2012: 229), eran algunos de los retratos que la prensa gráfica construía respecto de los medidos festejos elitistas y oficiales.

La etiqueta poco a poco acorraló el disfrute popular en el centro y la periferia. En efecto,

“los dispositivos de la violencia física y simbólica consiguieron ‘normalizar’ a la (in)cultura. Montadas a suntuosas carrozas y automóviles, las elites trasformaron al carnaval en un espejo que amplificaba su preponderancia social. Entretanto, los sectores populares fueron reducidos a pasivas masas espectadoras, las fiesta les fue expropiada” (Ibídem: 230).

La reducción de los sectores populares a mero público pasivo, a adoradores, comentadores, aplaudidores, terminó de volver a poner sobre sus pies a un orden que ya no tambaleaba con los cánticos, los disfraces ni el carácter lúdico popular alejados de los festejos

carneístolendos de la ciudad. No obstante, la potencia disidente no se ausentó del todo, como de costumbre.

Hacia fines de la década del 20' el clima civilizado de los carnavales empezó a resquebrajarse nuevamente. Roldán, por ejemplo, da cuenta de lo sucedido al respecto en Barrio Saladillo donde la instalación del frigorífico Swift y las transformaciones de la población subsiguientes coartaron los anhelos elitistas de continuar con las fiestas lujosas, cerradas y para gente bien que se habían comenzado a delinear años antes. Allí, en ese caracterizado *faubourg* de la elite rosarina (Cfr. con Roldán 2012) se había emplazado hacia 1914 el primer curso barrial que años después resultaba nuevamente invadido por las nefastas conductas y costumbres populares carnavaleras. Así, estas fiestas suburbanas fueron suspendidas.

De este modo, nuevamente los carnavales se popularizaron y un clásico movimiento centro-periferia, que venía gestándose desde años anteriores, reacomodó el paisaje urbano festivo. En efecto, los sectores populares y sus costumbres fueron segregados del radio céntrico y se emplazaron en los barrios postergados de la ciudad. Se prohibieron los festejos barriales y se sostuvieron los oficiales cada vez más controlados. Más allá de las prohibiciones, las costumbres populares renacieron de la mano de las intenciones represivas que fueron materializadas hacia 1931. Así, se redujo el tiempo de los festejos y se unificaron espacialmente. En ese año los mismos se desarrollaron en un solo día en el curso oficial que fue la única festividad habilitada por el gobierno militar.

Ante la amenaza de extinción que venía anunciándose a partir de la multiplicación de las reglamentaciones, al año siguiente, los cursos barriales comenzaron a reestablecerse y las vecinales adquirieron un papel central en la organización de los mismos. Las restricciones explícitas mermaron y los poderes municipales y provinciales comprendieron que la auto-organización y cierta flexibilización eran necesarias para la mantención ordenada de estas fiestas. Así, en la espacialización y organización de los cursos, se mixturó cierta espontaneidad y autonomía organizativa barrial con las lógicas, más sigilosas ahora, de vigilancia y control (Ibídem). Las restricciones protocolares fueron relajadas, las costumbres y los modos de la diversión popular fueron integrados a las ordenanzas y los precios de las entradas descendieron en aras de asegurar una masividad perdida. Así:

“conculcar el orden resultó, entonces, innecesario, acompasadamente, los sectores populares conquistaron el sentido polimorfo y múltiple de los carnavales. Esa invasión disparatada y descabellada programó los festejos de una manera menos destemplada y agresiva. Como es de suponer, la ‘pacificación’ de las fiestas no fue instantánea, pero en el mediano plazo, la desregulación rindió sus frutos” (Ibídem: 235).

Hacia 1933 los corsos eran plenamente organizados por los vecinos. En Talleres, Refinería, Ludueña, Sarmiento, Empalme Graneros, Echesortu, La República, Belgrano, entre otros barrios de la ciudad, los carnavales se desarrollaron con un repertorio de prácticas que ya no eran tan revulsivas ni indignantes para el resto de la sociedad rosarina. Progresivamente se fueron habilitando nuevos espacios para el despliegue de estas fiestas: La Florida, Av. Belgrano y el Parque Alem eran hacia los años 40' otros de los sitios escogidos. De este modo, fue cuestionada la tradicional hegemonía de la primera ronda de Bulevares (Oroño, Pellegrini –ex Bulevar Argentino-), y del Parque Independencia que junto con barrios veraniegos como Alberdi o suburbios elitistas como Saladillo –antes de la instalación del frigorífico-, el Club Social y el Jockey Club habían alojado por años a los festejos refinados. Poco a poco, entonces, las lógicas de la inversión, de separación y ciertas dinámicas resistentes propias de los carnavales populares se habían fundido y diluido en otro tipo de fiestas. Así, los rituales de autoafirmación comunitaria suturaron a la sociedad rosarina en estos festejos (Ibídem: 237).

Ielpi asevera que hacia la década del 50' el progreso de la ciudad imponía otro perfil cultural con propuestas de entretenimiento diferentes que perfiló de otro modo estas festividades. A su entender, en aquel momento esta fiesta ya había perdido su impronta de festejo colectivo, había pocas murgas en la ciudad al mismo tiempo que habían decaído las mascaritas. Gran parte de estas energías se habían canalizado en los llamados “bailes de carnaval” que tuvieron como sede el Salón Garibaldi, el Centro Progresista, la Sociedad Humberto Primo, la Sociedad Andaluza, el Salón Ariosi u otros pertenecientes a distintas colectividades, siendo su principal espacialidad los clubes rosarinos, tanto los más ilustres como los propios de las barriadas populares (Cfr. con Ielpi 2011). Allí los asistentes bailaban al compás de las orquestas típicas y de artistas reconocidos de la ciudad o de otros lares y así, según Graciana Petrone, “entre 1940 y pasados los 60 Rosario ganó fama por los encuentros que se hacían en casi todos los clubes de la ciudad y que dejaron marcas imborrables en la vida de muchos: artistas internacionales, grandes orquestas de tango o concursos de rock and roll y twist (...)” (Petrone 2013).

Ielpi sitúa en la gestión del intendente Luis Cándido Carballo, hacia la década del 60', el nuevo reverdecer del carnaval. Al respecto sostiene:

“un imponente corso, con profusa iluminación, apoyo municipal para las carrozas y los desfiles de las mismas por Oroño y Pellegrini y una publicidad desusada, movilizaron a verdaderas multitudes pero sólo en carácter de espectadores de una propuesta que ya no los tenía como participantes y actores como en el pasado. Fue una ráfaga, lo que no impidió que la misma fuera recordada mucho tiempo y que ‘los carnavales de Carballo’ entraran a formar parte de las módicas leyendas locales” (Ielpi 2011).

Como asevera Petrone, "(...) Carballo instauró en 1961 el Carnaval Internacional de Rosario que promovía las carrozas, las comparsas, las máscaras gigantes y los desfiles populosos que se extendían desde los barrios, por las avenidas, hasta las calles céntricas" (Petrone 2013). Si bien la iniciativa de Carballo no perduró en el tiempo, sí se mantuvieron los bailes que involucraban a casi todos los clubes de la ciudad: Provincial, Gimnasia y Esgrima, Rosario Central, Newells Old Boys, Servando Bayo, Echesortu, Temperley, Atlantic Sportmen y El Tala, entre otros. Estos bailes en los clubes también fueron transformándose en función de las coordenadas culturales epocales. Según la autora:

"empezaron a principios de 1940 con conjuntos de jazz a los que le siguieron las grandes orquestas de tango. Después, se organizaban concursos de baile y vinieron artistas internacionales como Raphael, Joan Manuel Serrat, Pedrito Rico o Nino Bravo, sólo por nombrar algunos. Hasta George Maharis, un actor estadounidense de moda en los 60 que interpretaba a Buz Murdock en la serie Ruta 66, llegó a los escenarios de carnaval. En otra oportunidad, según contaron algunas personas que lo vivieron, se presentó Salvatore Adamo en Central pero se rompió el sistema de audio y en vez de suspender la función, el italiano hizo el recital a capela para más de 30 mil personas, ante la ovación de la gente" (Ibídem).

Posteriormente la dictadura militar proscribió el carnaval y Rosario vio casi desaparecer sus festejos. Algunos vecinos sostienen que en ciertos barrios de la ciudad, como Tablada, los festejos continuaron a pesar de la proscripción militar y tuvieron a la liberación homosexual como vedette privilegiada.

No obstante, es recién hacia mediados de los 90' cuando estas fiestas rosarinas comienzan a despuntar nuevamente. Dicho renacimiento, que atravesó a otras ciudades del país, fue denominado como "el nuevo carnaval" y llevó a algunos practicantes y estudiosos del carnaval como Coco Romero a preguntarse si sería la gran fiesta del fin y comienzo del milenio (Cfr. con Romero 1999).

Este resurgir del carnaval implicó nuevamente un juego oscilante, por momentos, acompasado por otros, tenso, entre las iniciativas que surgían en las barriadas populares rosarinas y las pretensiones y aspiraciones municipales.

El primer antecedente de este reverdecer noventista data del año 1996 con los Carnavales del Parque Alem organizados por el *Centro Cultural Parque Alem* y diferentes direcciones municipales junto con algunas organizaciones sociales como el *Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño* que participó algunos años de la organización de la fiesta que consistía en un desfile que partía del *Centro Cultural Parque Alem*, transitaba por los barrios próximos (La Florida, Alberdi, Lisandro de la Torre y Sarmiento) y finalizaba con actuaciones, desfile de carros alegóricos ornamentados, quema del Rey Momo y baile posterior.

Asimismo, entre otras iniciativas, hacia el año 1997, la Asociación Amigos de la Avenida Pellegrini se propone revivir el espíritu carnavalero que había sabido albergar el bulevar. Con un escenario móvil que se detuvo en distintas intersecciones de la avenida, con desfile y espectáculos variados que incluían títeres, teatro, murgas, bailes y música para todos los gustos volvió el ritmo y el color a recorrer un trayecto emblemático de estas fiestas en la ciudad aunque en este caso ya no reservado para la elite rosarina. También se daban cita hacia fines de los 90' los corsos del Parque Scalabrini Ortiz, entre otros.

Entre fines de los 90 y principalmente luego de 2001, es cuando este renacimiento recibe su decidido impulso. Desde diferentes barrios de la ciudad, los vecinos comenzaron a trabajar denodadamente para revivirlo y con el tiempo, estas tentativas se cristalizaron en dos movimientos diferentes aunque no por ello inconexos que fueron los que definitivamente dieron cauce al nuevo carnaval rosarino.

Una de esas vías de reactivación del carnaval tuvo orígenes en los vecinos de distintos barrios de la ciudad que comenzaron a formar grupos de trabajo, comisiones y otras formas organizativas para crear las comparsas que aún hoy se aprecian en los febreros rosarinos. Estas iniciativas recibieron el férreo apoyo del gobierno municipal, desde el año 2003. En estos carnavales-corsos participan numerosas comparsas y algunas murgas de la ciudad así como también de ciudades vecinas. En ellos es tradicional la realización de concursos y la entrega de premios a reinas, reyes, comparsas y batucadas. Al mismo tiempo, es pertinente remarcar que dichas iniciativas no sólo fueron apoyadas por el gobierno de la ciudad en lo que respecta a su organización puntual sino que también se sumó el dictado de cursos de coreografía, percusión, vestuario y dirección que luego cobraron forma en la Escuela de Carnaval.

Otra de estas líneas tiene que ver con festejos populares cuyas iniciativas partieron de los vecinos de los barrios, en algunos casos más postergados de la ciudad, y que tienen, precisamente, como acontecimiento ícono al Carnaval-cumple de Pocho. En la línea de estos festejos es indispensable remarcar el carnaval organizado en zona sur, en el barrio Domingo Matheu, por el *Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño*, el cual tiene sus orígenes en el año 1999 y se realiza con la idea de revivir el carnaval aunque con otros sentidos. En efecto, esta apuesta nace con la idea de diferenciarse de los festejos estandarizados del carnaval que se explayaban en otras latitudes latinoamericanas y que progresivamente se emulaban en los primeros intentos municipales de la década en los que ellos, luego de una breve participación, decidieron alejarse. Se propone vivir una fiesta popular que aúne en sus concurrentes a niños, jóvenes, adultos y ancianos de todos los sectores sociales. Es un acontecimiento que despierta al carnaval ya que es una de las últimas convocatorias que tradicionalmente se realiza en la ciudad, calendario que en los últimos años se ha visto extendido debido a la multiplicación de los festejos carnavaleros.

Un carnaval del que no sólo participan las murgas sino los más variados artistas populares los cuales recorren, en caravana, con su arte, las calles del barrio para concluir los festejos en el escenario que se monta año a año en la intersección de calle España y Centeno. Magos, teatretos, titiriteros, bailarines de tango, folklore, cumbia cruzada, músicos de diferentes estilos se dan sitio en dicha fiesta acompañados por las tradicionales agrupaciones festejantes del carnaval para, luego de sus actuaciones, culminar la jornada con un gran baile popular, posterior a la tradicional quema del Momo, que previo paseo en carroza por el barrio, habilita a partir de su incineración el desarrollo del último tramo de la jornada. Asimismo, es preciso agregar que desde este espacio cultural, creado en 1989, surge una de las primeras murgas que tuvo la ciudad, antecedente e impulsora de gran parte del movimiento murguero rosarino.

Es esta segunda línea o tradición de festejos en la que se ubica el Carnaval-cumple de Pocho. También en sintonía con ellos, deben mencionarse los festejos que celebran los cumpleaños de las murgas barriales que con los años se han ido multiplicando así como también algunos otros carnavales más recientes que se reproducen promiscuamente reconociendo en éstos sus antecedentes. En este sentido, uno de los entrevistados que organiza el carnaval en Ludueña manifiesta:

“cuando empezamos con la murga íbamos a aprender a *La Grieta*. Entonces es como que hay una cadena. Yo me atrevo a decir que los chicos de la Sexta⁶² están aprendiendo de nosotros, pero a la vez nosotros fuimos aprendiendo de *La Grieta*. Y después tienen que ver con que a principios del 2000 (...) se empieza(n) a gestar más fuerte el tema de los carnavales en los barrios (...)” (García 2013).

A groso modo, estas dos movidas presentan importantes particularidades que las diferencian. Al respecto, según Ielpi, la primera movida conformada por los carnavales-cursos amparados en una firme decisión estatal de estimularlos, no han despertado un entusiasmo colectivo en la ciudad (Ielpi 2011). En torno a esta opinión, podemos sostener, y con la salvedad de que no son estos eventos materia de nuestro estudio, que han primado sobre su desarrollo ciertas lógicas que los impregnan no sólo en Rosario sino también, y principalmente, en los países vecinos como Uruguay y Brasil, que, a nuestro entender, han operado en detrimento de los sentidos más comunitarios y del carácter levantisco de la fiesta.

En efecto, estos carnavales-cursos se han sumado a un proceso de estandarización que atraviesa a muchos de estos eventos populares y que se visualiza con gran claridad en la emulación que realizan de otros carnavales latinoamericanos, cuestión que anula la particularidad local de esta expresión. Por otra parte, también han privilegiado ciertas lógicas competitivas al hacer proliferar los concursos de diferentes rubros en los días en que se

⁶² Refiere a un carnaval que se realiza en los últimos años en el Barrio República de la Sexta.

desarrollan (de reinas, carrozas, comparsas -las cuales por lo general preparan su presentación en base a los aspectos que son considerados en los certámenes-). Además, progresivamente, la espectacularización ha ido moldeando estos festejos. Ello se aprecia en distintas cuestiones entre las que podemos distinguir las formas en las que se hace uso del espacio ya que prima el orden del desfile más propio de las comparsas preparadas para ser vistas y no oídas remarcando a partir de este emplazamiento y de otros elementos, como por ejemplo la disposición del vallado, las distancias entre artistas y espectadores, cuestión que también se aprecia en las formas en que se piensa la participación de las comparsas, sus presentaciones así como las lógicas de enseñanza-aprendizaje que allí circulan. Estas formaciones por lo general ensayan y se preparan sólo a los fines de brindar espectáculos en esta temporada del año y de competir en los certámenes a diferencia de las murgas que desarrollan una labor social y cultural a lo largo del año en el que multiplican sus presentaciones. En relación con ello, también prima cierta mercantilización reflejada, entre otras cosas, en el arancelamiento, en algunos casos, del evento y en las contrataciones de todas las agrupaciones que allí participan, cuya paga fue por mucho tiempo calculada unánimemente en función del número de integrantes de cada una y su presentación vista cada vez más como una mercancía para el consumo. Finalmente, manifiestan un carácter reglamentado desde la institución estatal que cristaliza, en parte, las intenciones normativas que acompañaron al carnaval, con variadas modulaciones, a lo largo de su historia. Ello se aprecia tanto en la organización en general como, principalmente, en los modos de pensar y disponer la seguridad del evento.

Una aclaración, no obstante, se torna pertinente puesto que creemos que estas características por sí solas no negarían la vitalidad política de las experiencias si fueran acompañadas o resignificadas a la luz de ciertos desafíos de esa índole. Sin embargo, en este caso, al menos a primera vista y mirada esta fiesta desde el lugar de su producción y no de su recepción, no se aprecian tales retos sino que lo que se observa es un proceso que cada vez más agudiza estas coordenadas de desarrollo. En otros términos, debido a que no nos hemos dedicado en profundidad al análisis de este tipo de festejos, no podemos dar cuenta de qué hacen quienes allí concurren con ello, cómo son, si es que lo son, respondidas las intenciones normativizadoras, cuáles son y cómo se desarrollan los “amoldamientos”, etc. En este orden de cosas, y también a vuelo de pájaro, es preciso destacar que este formato de carnaval ha contado con la participación de un gran número de participantes y espectadores, de diferentes edades y condición social. Son, a pesar de las características que han adoptado, eventos con gran popularidad en la ciudad, de llegada masiva y que pudieron alcanzar a sectores no politizados o no vinculados de uno u otro modo a las agrupaciones del circuito que caracteriza a la segunda movida, más allá de lo

que hayan hecho bajo los parámetros del espectáculo. En fin, declaramos así la posible injusticia que este pasaje fugaz y rapaz puede haber acometido.

A diferencia de ella, la otra movida en la que se encabalgan los carnavales de Ludueña y de zona sur en *La Grieta* no imitan los formatos de otros carnavales latinoamericanos. Son carnavales que, a primera vista, podrían ser considerados, incluso, dentro de otros formatos de los que adopta la fiesta popular en general.

Por otra parte, son de acceso libre y gratuito y la participación en ellos no es rentada. Es una movida auto-gestiva que sólo recurre en cuestiones puntuales al apoyo estatal (sonido, escenario, luces, baños químicos, etc.). Por lo demás, otras características de su estilo organizativo la distinguen de la anterior. Ésta es abierta en el sentido de que participan de ella diferentes organizaciones o personas individuales y no sólo quienes pertenecen a la organización madre que le da origen, cuestión sobre la que decididamente trabajan para estimular. Incluso, la mentada organización excede cada acontecimiento dando lugar a una precisa coordinación entre las distintas fiestas. Así, se teje un circuito carnavalero que pauta fechas, horarios, reuniones e intercambios de participantes a los fines de que no se superpongan en su organización ni concreción.

Ello se vincula con que, en términos generales, en este tipo de fiestas impera cierta pensabilidad política que varía notablemente según los casos pero que no se ausenta en ninguno de ellos. Desde discusiones generales en torno a la situación de los vecinos del barrio o preocupaciones sociales amplias hasta demandas mucho más concretas y específicas, estos carnavales se diagraman en función de la lente perimetrada por dichas preocupaciones. Una de las entrevistadas sostiene:

“Yo lo veo muy distinto, el carnaval municipal es estético nada más, no se pone en cuestión por qué hacemos un carnaval, (...) por qué elegimos el carnaval, por qué elegimos la fiesta popular para poder decir. (...). Creemos que el carnaval es una movida política y transformadora. Eso fundamentalmente” (Pereyra 2013).

En relación con ello, si bien la cartelera la componen artistas con variadas propuestas estéticas, no es ése el criterio que impera en la selección de los mismos. Por el contrario, suele ser su pertenencia a un mismo circuito cultural o a determinadas organizaciones sociales y políticas, además de su “compromiso social” como artistas, lo que determina su inclusión. Este criterio de selección se acompaña en algunos casos con cierta atención a la inscripción territorial, sobre todo su pertenencia al barrio donde se desarrolla la fiesta.

Asimismo, la diagramación espacial también difiere de la que adoptan los carnavales-cursos municipalizados. Dicha territorialización está vinculada a las formas en las que se piensa la fiesta y los modos de vivenciarla. Como sostiene Palermo, “el carnaval como cualquier cosa que hagas en la vía pública (...) es una puesta y vos tenés que tener conocimiento de (la) puesta del lugar” (Palermo 2013). Así, en este tipo de movidas “(...) hay toda una tradición

más horizontal, es más, (...) actúa la murga y la gente hace una ronda alrededor de la murga, se abren en el momento en que se tienen que abrir, después salimos ahí, nos metemos entre la gente y la gente habla con nosotros" (Zorzoli 2013). Dicha tradición horizontal, no supone, sin embargo, que no haya acuerdos tácitos y saberes incorporados, incluso con quienes no están en la organización, respecto de cómo se dispone el espacio. Es decir, no hay plena espontaneidad sino otro tipo de pautas que privilegian otro modo de vivenciar la fiesta. Dicha disposición que habilita una vivencialidad más colectiva se correlaciona a su vez con el tipo de expresiones artísticas que habitan tales espacios y con los modos de su presencia.

Como antes anunciábamos, en estas fiestas se mixturán diferentes manifestaciones artísticas y no sólo las tradicionales agrupaciones festejantes del carnaval y además, por lo general, las comparsas, que distinguen a los carnavales-corsos municipalizados, se ausentan de su programación principalmente en razón de su diagramación espacial ya que los desfiles no suelen ser la forma en que estos festejos se territorializan. El emplazamiento en la modalidad de desfile no habilita el despliegue de las murgas, una de las principales manifestaciones de estas carnestolendas. Mientras que para las de estilo uruguayo tal formato resulta absolutamente inconveniente, a las porteñas les permite marchar pero no cantar, cuestión realmente crítica si atendemos a la preeminencia que, en términos generales, el canto tiene en las expresiones murgueras rosarinas, independientemente de su estilo en particular. Para ello, estas fiestas, al igual que los carnavales-corsos, cuentan con un escenario, cuestión que fisura la horizontalidad pero que, no obstante, dada la disposición del resto del espacio de las plazas y calles donde se desarrollan no se trasmuta en la clásica lógica de actores y espectadores, cuestión que sí distingue a las pasarelas de los corsos. En estos últimos, según Palermo, "no hay espacio para que la gente disfrute, es sólo mirar. Y te vas a tu casa y ves algo mucho más espectacular, porque lo lindo de lo vivo es que vos podés interactuar" (Palermo 2013). Por el contrario, son, a su entender, disposiciones espaciales que se cimentan sobre la necesidad de aparecer y sentirse aplaudido pero no en la vivencia compartida de la fiesta.

Dicha distribución que es, también, una organización de los cuerpos, se liga con las formas en las que éstos son expuestos en una y otra festividad. Fieles a la tradición latinoamericana con la que se filian, los carnavales-corsos disponen los cuerpos para ser vistos y consumidos. Como expresa uno de los entrevistados "el carnaval que hace la Municipalidad tiene que ver con el carnaval de lo carnal, de mostrar el cuerpo (...)" (García 2013). Cuerpos multiplicados que, impregnados de colores que cortan la monotonía de la piel y acompañados de carrozas u otros dispositivos por el estilo, desfilan uno tras otro al ritmo carioca. No acorde con ello, la otra línea carnavalera no propone ese modo de presentación de los cuerpos, cuestión que obedece tanto al tipo de agrupaciones que en ellos participan

como a que la visualidad pretende siempre ser acompañada por cierta textualidad y sonoridad de esos cuerpos.

Ahora bien, más allá de las particularidades remarcadas de una y otro tipo de experiencia, entre ellas se han presentado a lo largo de los años interconexiones múltiples. Primeramente, en sus inicios estuvieron muy emparentadas en tanto en la organización de los carnavales municipalizados participaron varios integrantes del otro movimiento carnavalero en ciernes por aquel entonces, que a su vez seguían, de algún modo, los intentos previos realizados a mediados de la década los cuales también fueron promovidos por la gestión municipal que supo retomar rápidamente la intención de los vecinos. Si bien muchos rechazaron las contrataciones ofrecidas por el Municipio al respecto, otros fueron miembros activos en la concreción de estos eventos. Además, algunas de las murgas que participan activamente en la realización de las fiestas mencionadas, que forman parte de las organizaciones que las motorizan o que llevan adelante las propias, también han participado de los carnavales-corsos en sus inicios, sobre todo en función de que la paga allí recibida permitía solventar muchos de los gastos necesarios para el mantenimiento de estos proyectos artísticos.

Las convidadas de siempre. El movimiento murguero, rosarino de pura cepa

En este contexto de resurgimiento carnavalero y de la conformación de esta segunda estética-en-la-calle, es preciso realizar un breve pasaje por lo que consideramos propicio llamar la conformación del movimiento murguero rosarino el cual se da paralelamente a la emergencia del nuevo carnaval y del cual forma parte la *Murga de Los Trapos* de Barrio Ludueña impulsora del Carnaval-cumple de Pocho y, en términos más generales, protagonista de las acciones que compusieron el repertorio de protesta.

Las murgas son uno de los tipos de agrupaciones festejantes del carnaval. Clásicamente, en nuestro país, podemos distinguir diferentes formas de expresiones murgueras: las de estilo uruguayo y las de tipo porteño. Así,

“las murgas uruguayas, son entendidas como una expresión de carácter grupal, en el que se conjugan la sátira carnavalesca sobre la realidad, el canto polifónico (nasal y mayormente masculino) de melodías populares que son acompañados generalmente por instrumentos de percusión, en el que se introducen nuevas letras elaboradas a través del recurso del contrafactum, el juego de palabras y uso de esdrújulas, y que se interpretan escénicamente recuperando diversos elementos del teatro popular” (Di Filippo, Logiódice y Lucca 2013: 154).

Este tipo de murgas que están compuestas por tres cuerdas (segundos, primos y sobreprimos) y sobre la base de dos rítmicas básicas (marcha camión y marcha candombe) gestadas a partir de bombos, redoblantes y platillos (con el agregado local de la guitarra)

despliegan interpretaciones compuestas a partir de recortes de la realidad que transitan desde: “(...) las alusiones al propio carnaval o la murga, pasando por referencias concretas a los hechos sociales y políticos contemporáneos, así como también las pasiones y temáticas de la vida cotidiana como el fútbol, la escuela, la ciudad, el barrio o las mujeres, entre otras” (Ibídem). En este sentido, “es posible encontrar en el tratamiento de esos temas una sátira y crítica de la cultura dominante, que puede ser presentado tanto como un mundo paralelo de ‘ilusión’ como también a través de una postura de ‘resistencia ideológica y política’” (Ibídem).

La murga porteña posee una impronta popular más fuerte y, por lo general, su conformación depende, mucho más que en el caso de las de estilo uruguayo, de un lazo de cercanía territorial. Son agrupaciones en las que predomina el baile, la marcha y los usos del cuerpo por sobre el canto, aunque también, particularmente en el caso de sus expresiones rosarinas, recurran a él intensamente. El estandarte se constituye en un elemento esencial en tanto inaugura el desfile con el que comienza la presentación. Las composiciones también suelen trabajar con recortes de realidad que responden a diferentes motivaciones. No obstante, como anunciábamos, la centralidad de la puesta está en el uso del cuerpo, en las coreografías que cada agrupación expone así como en el ritual llamado “la matanza” que llevan adelante durante su presentación y que como momento mítico por excelencia requiere una gran exposición corporal.

Ambas expresiones murgueras privilegian espacios de emplazamiento diferentes. Mientras que las uruguayas prefieren la lógica más o menos espectacular, según los casos, garantizada por la existencia de un tablado o escenario, las porteñas se desarrollan más cómodamente por las calles de la ciudad, en las veredas o en las planicies de las plazas compartiendo dicho espacio con los demás asistentes que son proclives a convertirse, más que en el otro caso, en participantes de la fiesta. Éstas últimas también pueden subirse al tablado más o menos ocasionalmente pero no, en cambio, llevar a cabo allí toda su presentación.

El desarrollo de este tipo de manifestaciones culturales en el país fue muy de la mano de la historia que atravesaron los festejos carnavaleros. Como decíamos, particularmente en la ciudad de Rosario, el movimiento murguero al que aquí nos referimos comienza en los años 90 -aunque expresiones aisladas daten de fines de los 80'- y se profundiza hacia fines de la década y comienzos de la siguiente en concomitancia con el reverdecer del carnaval. No obstante, es necesario aclarar en este punto que con anterioridad a este movimiento murguero existieron murgas en la ciudad, algunas de las cuales datan desde principios del SXX con claras reminiscencias a las murgas españolas o cariocas. Sin embargo, quienes

participan del movimiento murguero⁶³ no reconocen a estas expresiones como antecedentes ni como sus orígenes sino que vinculan su nacimiento a contactos y cercanías con el movimiento murguero de Uruguay o con el de Buenos Aires, situación que difiere del reverdecer de los carnavales cuyos organizadores y participantes se reconocen -con mayor o menos claridad según los casos- en la tradición rosarina gestada varias décadas atrás.

Desde los años 90 en adelante, entonces, las murgas que se filian en uno u otro estilo invadieron la esfera pública rosarina pero, no obstante, la variedad de expresiones que emergieron en dicho contexto no son reducibles a esas dos tendencias sino que también surgieron otras que sostienen expresar uno estilo propio, aunque nutrido de elementos de ambas vertientes. Asimismo, aquellas que sí se reconocen en una u otra tradición manifiestan una rica mixtura con otras corrientes musicales de las más disímiles proveniencias, cuestión que pone en discusión la presencia o no de un estilo rosarino, o mejor de cierta idiosincrasia local, que se caracterizaría precisamente por un particular eclecticismo y bienvenido libertinaje en la apropiación de elementos de otras expresiones artísticas. Más allá de este debate, lo importante es advertir que la murga rosarina posee una gran influencia teatral, cirquera, de la comparsa porteña y de diferentes ritmos populares latinoamericanos y argentinos (tango, cumbia, hip-hop, reggaetón, rock, etc.) así como también incorpora diversos instrumentos musicales no reconocidos como propios de la manifestación murguera. Asimismo, algunos señalan las particularidades de su baile que no se ciñe, sobre todo en el caso de las que señalan cierta pertenencia al estilo porteño, al pulso marcado de sus progenitores sino que presenta una dinámica más libre, que mixtura también expresiones corporales propias de las diferentes vertientes musicales de las que recibe influencia.

Ello se vincula, en parte, con las vías por las que la murga llega a la ciudad en esos años. Una de ellas tiene que ver precisamente con los grupos de teatro de la ciudad que la “(...) usaban como ancla, es más decían que la murga era la hija del teatro, que había sido parida por el teatro” (Vega 2013). Estos grupos (como *El Tábano* o la *Agrupación Teatral del Bajo Fondo*) alternaban sus prácticas teatrales con presentaciones de tino murguero y sus integrantes o alumnos estables –en el caso de aquellos que tenían prácticas docentes- conformaron diferentes agrupaciones (*Murga del Bajo Fondo*, *Los Desnutridos del 2000*, *La Cagadera*, *Murga de Poroto* entre otras) la mayoría surgida a comienzos de los 90’ y sobre todo a partir de intercambios aislados con murguistas de Buenos Aires que se produjeron en

⁶³ A partir de nuestros registros, podemos mencionar, entre otras tantas murgas que se hicieron sentir en las calles rosarinas a fines de los 90’ y comienzos del 2000 a: la *Murga de Los Trapos*, *Los Apuros de Cabán 9*, la *12 de Octubre*, *Murga del Bajo Fondo*, *Los Caídos del Puente*, *Los Bichicome*, *Los Sin Dueño*, *Tótem*, *Los Nenes de la Colonia*, *Los desnutridos del 2000*, *Metele que son pasteles*, *El Tábano*, *Los Mirines*, *Los Triángulos de las Bermudas*, *Los 20 amigos*, *Las 20 termitas*, *Los Querubines*, *Somos lo que somos*, *Caravana del Oeste*, *Matadero Sur*, *La Improvisada*, *Mugasurga*, *La Cagadera*, *Murga de Poroto*, *Murga del Centro Cultural Parque Alem*, *Improvisados*, *Los Ratones de la travesía*, etc.

encuentros de otras expresiones artísticas como los de teatro callejero donde intercambiaron saberes y experiencias.

Además, sobre fines de los años 90', estos grupos de teatro locales ofrecieron talleres de murga combinada con expresiones como teatro y circo y de ellos nacieron otros grupos como es el caso de *Matadero Sur* (1997), de la efímera *Murga del Centro Cultural Parque Alem* (1996) y de *Los Bichicome* nacida de un taller teatral realizado en esos años en la Facultad de Medicina. Palermo, fundador de la *Murga del Bajo Fondo* entre otras que se formaron en *La Grieta*, comenta: "era muy teatral la murga que hacíamos. (...) la murga tiene la parte del cuplé y todo pero en nosotros el acento era lo teatral. Después fuimos incorporando pasos de baile, (...) y ya era otra cosa. Incorporábamos lo que teníamos, títeres (por ejemplo)" (Palermo 2013).

Estos grupos dieron cauce a otros intercambios. Tal es el caso de la conformación de la *Murga de Los Trapos* cuya iniciativa partió de observar el género en otras latitudes, en ocasión de un encuentro de organizaciones eclesiales de base en Mar del Plata, sin que medien intercambios ni aprendizajes concretos con tales grupos. Ello condujo a presentar proyectos a un organismo internacional a los fines de poder replicar esas experiencias observadas, que también se veían en la escena local. De hecho, luego la murga aprende gran parte del género a partir de tomar clases en *La Grieta*.

Otra de las autopistas de desembarco del género tuvo que ver con talleres brindados directamente por murgas de Buenos Aires⁶⁴. Tal el caso del ofrecido en el *Centro Cultural Parque Alem* por la agrupación *Malayunta*, experiencia de la que emerge la murga porteña madre de muchas de las que luego hicieron su aparición en suelo rosarino. Allí hacia el año 1997 surge *Caídos del Puente* en momentos en los que en Rosario "(...) no había murga de estilo porteño" (Ledesma 2013). De este modo, maman de la murga maestra:

"(...) una estructura totalmente distinta, base de la percusión el bombo con platillos, corazón de la murga, la estructura del desfile, la canción de presentación, la canción de crítica y la canción de retirada, y en el medio pudiéndose atravesar con diferentes personajes. Con el ritual de la matanza que no estaba, (...) que tiene la rumba, los tres saltos y después la matanza en sí que eso se transforma en un código de murga que después cuando se encuentran todas las murgas es algo que tienen en común. Eso no lo tenían las otras" (Ibídem).

También les inculcan el vestuario propio del género, en el que se destacan la levita, la galera, los guantes así como la elección de los colores que distingue a cada colectivo, costumbres folklóricas que hasta el momento no caracterizaban a las incipientes agrupaciones que despuntaban en la ciudad.

⁶⁴ Se torna propicio remarcar que la mayoría de estos talleres así como algunos de los ofrecidos por los colectivos de teatro fueron solventados por la Municipalidad de Rosario lo que constata el interés estatal en fomentar, organizar y, de algún modo, gestionar este tipo de manifestaciones artísticas.

La práctica murguera también germinó en la ciudad a partir del contacto esporádico con material discográfico o de viajes de algunos de los que posteriormente compusieron los grupos. Tal es el caso de algunas de las primeras agrupaciones que se reconocen más claramente como pertenecientes al estilo uruguayo (como por ejemplo, *La Improvisada*).

Finalmente, la prolífera reproducción del género se produce a partir del desmembramiento de las primeras agrupaciones o por impulso directo de éstas, dando lugar a una cadena promiscua que continúa hasta la actualidad. Sólo a modo de ejemplo podemos citar, para el caso de las porteñas, que de *Caídos del Puente* surge *Okupando Levitas* (de la que nace *Porquerías*) y *Caravana del Oeste* (que se divide y da lugar a *Somos lo que somos*). También por influjo de los *Caídos* nace *La Memoriosa*, *Nacidos por cesárea* y *Los Chapitas* así como murgas de otras localidades tales como *Los Pies Descalzos* (de Ramallo) y *Las Guanakis* (de Funes). Con el rubro uruguayas, se despliega un proceso similar: de *La Improvisada* surge *Mugasurga* de la que más tarde se desprenderán, entre otras, *La Cotorra*, *Aguantando la pelusa* y *Los vecinos re contentos*, para citar sólo algunos ejemplos.

Volviendo al momento de emergencia de este movimiento que distingue a la ciudad, debemos señalar que su surgimiento fue retroalimentado tanto por los carnavales en cuya organización participaban activamente los integrantes de las murgas así como por encuentros y experiencias colectivas de distintos tipo que se fueron gestando. Entre ellos debemos destacar, las agrupaciones como *Murgas rosarigasinas* que nucleaban a distintas murgas a los fines coordinar las actividades que realizaban cada una de ellas así como de actuar conjuntamente frente al Estado, tanto para responder a sus propuestas como para realizar puntuales gestiones. Asimismo, se deben mencionar los encuentros regionales y nacionales que se realizaron en la ciudad a los fines de difundir este fenómeno de expresión popular que se multiplicaba en el territorio rosarino, también los intercolegiales de los que estos grupos participaban activamente y algunas otras experiencias colectivas como el *Murgariazo*. Con el *curso a contramano* realizado entre mediados y fines de febrero de 1999.

El mismo consistió en un desfile de murgas y comparsas que partió de la Plaza Pringles, se desplazó por la Peatonal Córdoba y luego por la que se emplaza en calle San Martín hasta la Plaza Montenegro, coreando ¡este es el carnaval de los barrios!, según relatan los medios locales. También se desarrollaron funciones en los diferentes barrios de la ciudad a fines de recuperar el “espíritu popular del carnaval” y disputar el sentido de esta fiesta con los organizados por el Municipio en el *Parque Alem* y otras experiencias por el estilo de las que habían formado parte muchos de los que ahora componían esta otra apuesta contestataria. El cuestionamiento se fundaba en que poco a poco tales carnavales comenzaban, a su entender, a adoptar las características que luego los distinguirían y que antes hemos señalado.

En términos generales, el tejido que tramaron estas experiencias en la antesala y durante la crisis del 2001 fue sumamente importante por varias razones, algunas de las cuales competen a esta investigación en particular en aras de comprender las políticas que texturó la estética-en-la-calle festiva sobre la que se montó y a la que contribuyó a dar forma decididamente la última experiencia que trabajaremos del repertorio de protesta que es eje de nuestra investigación.

En el sentido más evidente, las murgas fueron protagonistas del clima de revuelta política del momento. Es decir, se convirtieron en plataformas de emplazamiento de profundas críticas al orden socio-político que imperaba en el país, y específicamente en la ciudad sobre fines de la década del 90' y comienzos del nuevo siglo. Participaron activamente de marchas, escraches y diferentes modalidades de protesta junto a diversas organizaciones sociales y puntualmente, muchas de ellas lo hicieron en las protestas por el asesinato de Pocho Lepratti además de que compusieron canciones y gestaron actuaciones específicamente referidas a ello. *Caídos del Puente*⁶⁵, *Los Apuraos*⁶⁶, *Matadero Sur* y, por supuesto, la *Murga de Los Trapos*⁶⁷ textualizaron, musicalizaron y sostuvieron a través de sus cuerpos danzantes en fiesta el reclamo por aquel diciembre negro y por sus víctimas.

⁶⁵ La canción homenaje de *Caídos del Puente* decía: "Un ángel en bicicleta / con alas de nube blanda / su estampa dejó grabada / De lata sonaron todas las cacerolas / de plomo la prepotencia que te apuntaba / de seda tu voz se oía, de fuego las cuatro balas / mil muros con bicicletas pintadas te reclaman / Un ángel en bicicleta / con alas de nube blanda / pedaleando por el barro / su estampa dejó grabada / Temblando estarás las manos asesinas / porque saben que estos sueños nunca terminan / son muchos los angelitos, angelitos abrepuestas / cantando siempre tu nombre / a la hora de la siestas, a la hora de la siesta / La calle devora olvidos / pies que en ronda dejan huellas / el pasado que no pudo el presente que no espera / Andando va... un ángel en bicicleta / Andando va... a la hora de la siesta / Andando va... pies en ronda dejan huellas / Andando va... un ángel en bicicleta / Andando va..." (*Bodegón Cultural Casa de Pocho* 2003).

⁶⁶ Los Apuraos compusieron el siguiente tema: "Queremos dejarle esta noche a la gente / Queremos dejarle la alegría en nuestro canto / Nuestro respeto por su lucha y su trabajo / Nuestro deseo que nunca bajen los brazos / La murga vive en el alma de su pueblo / la murga sueña con un pueblo más unido / Y con rebeldes de los barrios y los niños / Y los murgueros que no quede en el olvido / Es para el Pocho que nos mira desde el cielo / Es para el Pocho que viaja el mundo entero / A los que siempre estaremos en tu lucha / A los que siempre acompañaron tus vuelos / en cada guiso, asado y estofado / En la casita con el mate bien cebado / en cada plato de los chicos en la escuela / en ese techo en el que nunca te callaron / Los Apuraos quieren remontar tu vuelo con un grito / ¡Presente hermano! / El Pocho vive en el alma de su pueblo / El Pocho sueña con un pueblo más unido / Y con rebeldes de los barrios más unidos / Y con rebeldes de los barrios y los niños / Y con murgueros que no quede en el olvido" (*Ibidem*).

⁶⁷ Por ejemplo, la *Murga de Los Trapos* cantó: "En esta Argentina de hambre y de miseria / Ya han pasado cuatro meses de aquello / inolvidable / Policías asesinos por las calles rosarinas / No seas tarado Winnie Pooh no está a tu lado / Pasó en el 2001 te invito a recordar / A esta policía de Álvarez y compañía / El tiempo que les queda, depende de nosotros / No seas tarado su revolver está cargado / para matar a la gente que reclama trabajo / Pasó en el 2001 tal vez vuelva a pasar / Pasó en el 2001 te invito a recordar / Te invito a recordar no vayas a olvidar" (*Murga de Los Trapos* 2002: 4/5).

También entonaron: "Era el Pocho / es el Pocho de Ludueña / al que siempre lo vamos a recordar / en su plaza compartiendo su cumpleaños / y este año le hacemos un carnaval / Baila y baila la murguita de Ludueña / Y esa bici que no para de andar / Repartiendo sonrisa hecha carcajada / La alegría nunca más se irá de acá / ¡Cuál es! / Esa bici que anda sola / En busca de la memoria / De los que hoy no están acá / Después! / Van hormigas en bicicleta pintando los murales / Por toda la ciudad / Era el Pocho / es el Pocho de Ludueña / Al que siempre vamos a querer! Hoy su cara está en todas las remeras / Por las calles / Pocho Vive, hoy no para de nacer / Carlos Gauna / A no olvidar / Yanina García / A no olvidar / Rubén Pereyra / A no olvidar / Ricardo Villalba / A no olvidar / Walter Campos / A no olvidar / Pocho Lepratti / A no olvidar / Graciela Acosta / A no olvidar / Juan Delgado / A no olvidar" (*Bodegón Cultural Casa de Pocho* 2003).

Sobre otra melodía, exclamaron: "(...) La murga pide justicia / Por el Pocho de Ludueña / Hace ya un par de meses / Que matan y matan gente / Y no tenemos respuesta (...) / (...) La murga te invita a soñar / Y a recordar lo que Pocho inició / Y así juntos trabajar / Por un futuro mejor (...)" (Carunchio 2004).

Empero, más allá de su función como herramienta de protesta, las murgas –con diferencias según los casos- se convirtieron en plataformas propicias para el debate político, iniciando un proceso de politización en muchos de sus integrantes, más allá de lo que posteriormente quede plasmado en sus letras, es decir, más allá de lo que la murga pueda vehiculizar como dispositivo de locución público-política. Suministraron así otra propuesta, una alternativa a los espacios, formas expresivas y prácticas culturales erigidas como lugares o situaciones de intercambio cultural, de encuentro social y de formación de opinión pública. Según Gustavo Remedi desde ellas “(...) simbólica o figurativamente, se enjuicia y ‘se sitia a la ciudad fuerte’, a la ciudad letrada, a la ciudad expropiada, vuelve a tomar cuerpo la esfera pública popular (...)” (Remedi 1996: 138).

Y, saturando incluso el registro de la pensabilidad política, habilitaron canales de expresión que disputaron el privilegio del mundo cultural letrado o el circuito de la institución social arte para contener y dar cauce a las narraciones y sensibilidades sociales populares. Érica sostiene: “uno va (...) inventando murga con las realidades que uno vive. La murga cuenta historias de un barrio, (...) la murga para mí (...) es una voz, una voz de muchos, muchas realidades, muchas historias bajo una misma identidad que es la murga” (Pereyra 2013). A lo que Varón agrega que es “otra herramienta que el pibe tiene para seguir recreando la vida... la vida misma” (Fernández 2013).

Conformaron espacios portadores de una gran apertura que permitió la rápida incorporación de muchos niños y jóvenes a sus filas. Son formaciones que, por lo general, están siempre dispuestas al ingreso de nuevos integrantes, filosofía que se refleja también en el carácter abierto de sus ensayos y actuaciones.

De este modo, en muchos casos devinieron espacios de contención social, ofrecieron un tejido asociativo y afectivo para muchos niños y jóvenes pertenecientes a diferentes sectores sociales golpeados fuertemente por la crisis así como, especialmente, a aquellos de los más vulnerables. Varón relata:

“Viendo otras murgas me daba cuenta que entre ellos había algo que ayudaba a decir lo que uno piensa a través de la alegría, del baile y de la escritura. (...) Es buenísimo porque (...) uno descubre la alegría o la ternura que no encontró muchas veces en algunos lugares (...). El afecto que uno necesita (...)” (*Ángel de Lata* 2002: 10).

En efecto, estas formaciones han excedido su carácter artístico constituyéndose en agrupaciones o espacios culturales de socialización colectiva. En este sentido, las murgas son también “(...) una forma de reunión y articulación –real e imaginaria- de los sectores populares (...)” (Remedi 1996: 120).

Su accesibilidad es doble en la medida en que no sólo está dada por la predisposición al ingreso de nuevos integrantes sino porque el género no requiere ningún saber específico para ser ejecutado, es decir, cualquiera puede ser parte de una murga y encontrar dentro de ella su rol o función, cuestión que a la vez se completa con el hecho de que han dado lugar a formas de aprendizaje dinámicas por canales informales.

Tal flexibilidad se potencia porque en ellas se conjugan y despliegan variadas expresiones del arte y la cultura popular: en la murga se canta, se compone, se baila, se marcha, se tocan instrumentos y se extiende una gran iconografía (vestimenta, maquillaje, personajes, estandartes, máscaras) que porta elementos de otras manifestaciones como la plástica.

Además son especies de licuadoras que, con una gran permeabilidad hacia lo cotidiano y una revalorización de la espontaneidad, recogen, combinan y re-legitiman discursos, saberes y prácticas populares circulantes y, fundamentalmente, de los jóvenes que las componen. Concomitantemente, disparan un proceso de reapropiación e intensa modificación de los géneros heredados de otras latitudes, impregnando a las expresiones locales de un distintivo sello propio. En tal proceso priman las lógicas de creación colectiva que se anudan al desdibujamiento de la figura del autor aunque en grados variables que obedecen a las dinámicas de producción que cada agrupación se da y a la presencia o no de la figura del director así como al rol que desempeña.

En sintonía con ello, siguiendo a Remedi, las murgas pueden ser pensadas como máquinas transculturadoras, concepto que esgrime retomando las propuestas de Fernando Ortiz y de Ángel Rama. Afirma:

“por transculturadores populares (...) me refiero a todos aquellos productores culturales que realizan una tarea transculturadora ‘en’ la esfera pública popular. Mediante sus elaboraciones y recreaciones ellos intentan ligar/oponer entre sí los distintos mundos e historias de las clases populares, así como con el mundo y la historia de las elites nacionales y trasnacionales” (Ibídem: 33).

Las murgas, así,

“trabajan con reelaboraciones de discursos y formas expresivas recurrentes y preferidas a nivel de la esfera pública popular. Pese a privilegiar estas últimas, sus producciones se conforman tanto de los discursos de élite o los discursos canonizados, como de los discursos y formas propias de la esfera pública popular” (Ibídem: 34).

Al respecto, y siendo parte del clima de resonancia entre clases medias movilizadas y sectores populares con diferentes grados de organización (Cfr. con Svampa 2004b), las murgas desempeñaron una llamativa función de interlocución que permitió incluso cierta apropiación del género por parte de sectores sociales medios no muy allegados a él, sobre todo ello sucedió con las reconocidas dentro del magma del estilo porteño o en variantes

locales de arraigo popular, puesto que las de tipo uruguayo ya tenían más asidero en tales segmentos.

En esta tónica, Palermo se arriesga a afirmar que en las asambleas y otras manifestaciones protagonizadas por una multiplicidad de sujetos provenientes de diferentes estratos sociales, la murga se convertía en un lenguaje de la protesta atractivo para los manifestantes más diversos lo que ocasionó una serie de intercambios de saberes y procesos de enseñanza y aprendizaje en situación que habilitaron canales de interacción entre ellos. Al referirse a este proceso de transculturación, relata:

“Entonces nosotros íbamos con la murga y cantábamos, y entonces nos decían ‘che, ¿cómo es el pasito?’ y los hacíamos bailar a todos. (...) Y ahí empezamos a hacer cantitos también para lo que pasaba. Entonces unos el corralito, otros la represión, que pum que pum, y yo ahí te puedo asegurar que hubo un antes y un después, después de eso. Porque en las asambleas empezaron a aparecer murgas que iban con sus reclamos y después otros que querían tocar, otros que iban con sus instrumentos y en los talleres empezaron a venir (...) sectores que no venían (antes) a aprender murga. Lo político influyó en este trasvasamiento, (...) y la gente de clase media empezó a hacer murga” (Palermo 2013).

Por otra parte, y como uno más de los elementos que apuntan la importancia en dicho momento de estas manifestaciones populares, las murgas se entroncaron a través de su aceptada lógica organizativa al ambiente de organización política de época al que antes hemos hecho mención. Más aún, fueron parte de las modalidades auto-gestivas que se derramaban con fuerza sobre otras experiencias artísticas y sociales, en general, aunque con sus consabidas tensiones. Al mismo tiempo, demostraron esta potencialidad al dar lugar a estructuras que excedían a cada agrupación en particular y que se generaban a los fines de accionar juntas en pro de lograr objetivos comunes, como antes hemos enunciado, así como también para planificar encuentros y otros eventos. Si bien, en el caso de las uruguayas esta revalorización de las formas de proceder colectivas y organizadas tuvo finalidades por lo general vinculadas a cuestiones sólo de incumbencia artístico-cultural, en el caso de algunas de las que profesan el estilo porteño y de otras variantes locales, a dicho funcionamiento colectivo se sumó un componente de rearticulación social y un anclaje territorial barrial que no estaba presente en las otras.

Finalmente, las murgas dieron lugar a “formas de aparecer” impensadas para muchos niños y adolescentes de los sectores populares, formas que adoptaron una complejidad que no podremos analizar en detalle pero que claramente trazó vectores de subjetivación alternativos. No fueron canales de visibilización sino canales para la construcción colectiva de visualidades en las que no se privilegiaron, por lo general, criterios del orden de lo bello. Más aún, varias de ellas decidieron remarcar una especie de evocación plebeya que las

sellaba identitariamente. Tal es el caso de la *Murga de Los Trapos* que porta esta reivindicación, incluso, en su nombre. Precisamente su denominación alude a la precariedad de los vestuarios con los que la murga comenzó. En palabras de uno de sus coordinadores: “en realidad la vestimenta eran trapos, era ponerse los trapos, como decir la ropa que uno usa o que no usa mucho o que le regalan. El tema es que en el barrio (...) la ropa que le regalan es la ropa que usan todos los días” (Abecasis 2012). De este modo, entablan una franca conexión con los orígenes mismos de la indumentaria del género, en tanto la levita era precisamente una ropa en desuso que el patrón regalaba a sus siervos y que luego estos convertían en objeto de burla, crítica y sátira. Es, no obstante, una identificación compleja en tanto en un primer sentido supone la confirmación de una visualidad que reivindica su origen plebeyo y, por otra, remite a esa operación transformadora a partir de la cual se resignifica el harapo de uso cotidiano en traje de murguero. Así, se produce “(...) un pasaje desde la fealdad a la belleza, desde la tristeza a la alegría, desde la penuria de no poder renovar esa ropa gastada, que avergüenza, al orgullo de vestirla y querer mostrarla ante los demás” (Di Filippo, Logiódice y Lucca 2013: 161). Ello desafía la lógica de la carencia, no es una estética carente, pobre, sino plebeya. Apuesta que se confirma tiempo después. La murga luego de haber recibido donaciones de tela con las que hicieron trajes de múltiples colores con mayor similaridad a los de la murga de talla porteña, accede a la compra de sus vestuarios que se realizan en los colores escogidos como distintivos de la agrupación. Sin embargo, prefirieron no incorporar algunos elementos “lujosos” como los guantes, las galeras, los bastones, etc. sobre las que sientan su apariencia otras agrupaciones de la ciudad y de la vecina provincia porteña.

Sí pretendieron generar pero también mostrar cuerpos libres y alegres.

Ledesma indica:

“la murga muestra otra forma de tratar el cuerpo, de maquillarlo, de disfrazarte artísticamente, incluso de no ponerte plumas, incluso de estar más lindo, más gordo, vos podés bailar igual, no te sale ese paso, lo hacés de otra forma. Cada uno tiene su estilo, esto de romper las reglas. Vos escuchás un bombo y te ponés a bailar y eso libera. Yo creo que esa posibilidad que te da de apertura es super política, crítica, sobre todo.” (Ledesma 2013).

Específicamente, en torno al momento de la matanza, central para la murga que comulga con la impronta porteña, Pereyra asevera: “Para mí la matanza es libertad, es descomprimir también. Es poder decir que estoy enojado y es sentirme libre. (...) Puedo bailar como yo tengo ganas, es sacarte toda esa opresión que vos tenés en un baile” (Pereyra, 2013). En palabras de Alejandra:

“Es un momento de mucha felicidad. Un momento de conexión también para mí. (...) Un momento de mucha alegría, de muchas sensaciones, (...) que es lo que te hace

expresar una patada de tal manera. Digo conexión en el sentido de sentirme tocando el aire, de conectarme con la tierra, de sentirme el corazón cuando bailo, que se me sale (...). Es sentirme el corazón cómo me impulsa a moverme por todas las cosas que fueron pasando en el año también. Y del esfuerzo que llevó llegar hasta ese momento (Zorzoli 2013).

En consecuencia, el movimiento murguero contribuyó a texturar esa estética-en-la-calle festiva, que compuso el carnaval, y en el marco de la cual se crea el de Ludueña. Una estética que se encabalgó en “una ética de la presencia física fundada en motivos y saberes potentes y radicalmente legítimos” (Colectivo Situaciones 2002a: 64/65) muy propia del 2001 pero que pergeñó nuevas posibilidades de movilidad, visibilidad y sensibilidad de los cuerpos. Mejor, entonces, delineó una ética de la presencia física festiva, de cuerpos en disposición de fiesta. Una estética colorida, ruidosa, en la que en muchos casos predominó la estirpe plebeya. Un aluvión en la escena pública de sujetos que habitaban otros órdenes del aparecer, que recuperaron en alguna medida la potestad sobre su temporalidad y se destinaron a la fiesta en detrimento de las ocupaciones que le son delineadas. Una estética que no sólo impuso, en muchos casos, la puesta en escena de los sin parte por la ciudad sino también las formas en que querían ser vistos, las cuales disputaron las imágenes de felicidad imperantes⁶⁸.

⁶⁸ El movimiento murguero ha continuado, aunque con ciertas intermitencias, creciendo en la ciudad. De hecho, en los últimos años ha experimentado un nuevo reverdecer. Sin embargo, muchas de las características que tenía en su origen han ido mutando al menos en algunas de las agrupaciones que han continuado y en las numerosas que han germinado a lo largo de los años. En términos generales, es posible afirmar que se han profundizado las diferencias entre aquellas que tributan a los diferentes estilos, componiendo movidas disímiles que si bien interactúan en determinadas ocasiones, generaron agrupaciones e incluso circuitos de circulación paralelos. Muchas de éstas han comenzado a estar duramente afectadas por el horizonte de la profesionalización, la mercantilización, la espectacularización y la competencia que poco a poco se instalan en el escenario local situando en claras tensiones dilemáticas a muchos de los colectivos. Ledesma relata estos cambios, refiriéndose a *Caídos del Puente*, la murga que integra que ha sido una de las que pervive desde aquellos años. Cuenta: “Nosotros no nos preocupábamos tanto por los trajes, en cambio, esta generación son muy apasionados por los trajes, por la cuestión coreográfica, a partir de este año pudimos optimizar nuestros recursos. Tenemos muchos más músicos que empezaron a trabajar más el escenario, tienen tiempo para juntarse y hacer ensayos de voces, arreglos, hay bajo, se compraron los saxos, trombón. O sea se hace un espectáculo muy bello estéticamente muy cuidado. Y en eso lo que queda siempre para lo último es la crítica. Para la crítica como que nos queda poco tiempo, es a lo que le dedicamos menos tiempo, no se quiere meter tanto teatro, se ha optado porque las críticas no sean tan extensas, ese es el criterio, sino poder disparar lo que la murga dice, lo que tiene que decir pero que pueda mantener algo entretenido. También la cuestión explosiva, tiene que ser todo llamativo” (Ledesma 2013). Por el contrario, otras como la *Murga de Los Trapos* o de *Matadero Sur* sostienen no estar transitando por estas transformaciones sino por otras que tienen que ver con la dificultad de atraer a los jóvenes con situaciones sociales más comprometidas a estos espacios. Algunas de ellas cuentan con muchos niños pero han visto mermada su planta de adolescentes a los que, por diferentes razones en las que no podemos ahondar aquí, no logran conmovir. Las nuevas emergencias, se sitúan en un amplio espectro que incluye desde expresiones con un gran arraigo territorial, un importante trabajo social y una decidida preocupación por el sentido político y contestatario de esta expresión como es el caso de *Vamos Che!!!* (de estilo porteño) o la no tan territorializada *Mal Ejemplo* (de cepa uruguaya) hasta otras que se constituyen en verdaderas compañías artísticas al borde de una prometedora profesionalización como es el caso de *La Cotorra* (de impronta uruguaya) que compiten en certámenes y concursos de otras latitudes. Puede consultarse, a los fines de delinear más claramente el paisaje murguero rosarino actual: Di Filippo, Logiodice y Lucca 2013.

VIII. DEL REPERTORIO. TOMA II

El Carnaval-cumple de Pocho. Sus singularidades y desafíos

“(…) La sensibilidad de aquella cultura admitía el matrimonio de lo serio y lo alegre, el trabajo y el juego, lo macabro y el buen gusto, la muerte y la risa. La muerte de los otros implicaba para sus deudos formas de la fiesta: el estar en comunidad y no solo; el ocio y no la abstinencia; la exhibición y no el ocultamiento; el nexo entre muerte y alegría sobre todo durante el entierro del carnaval; la mezcla detonante de muerte y risa en el entierro del carnaval, fue a la vez un exorcismo, una ceremonia propiciatoria, destinada a ocultar la angustia que provoca la muerte y una destrucción despiadada de su poder, ya que sólo su conversión en objeto de irrisión era capaz de liberar al pueblo del miedo, por la risa”

José Barrán

*“(…) Resurrección de la alegría,
estoy de fiesta con mi sangre.
Porque el que nace a la ternura
vence a la muerte cotidiana,
abre las puertas de la vida
y lleva un niño en la mirada”.*

Armando Tejada Gómez

“Llegar a este (...) carnaval es hablar un poco de nuestra vida. De nuestra vida de militantes y de nuestra vida de vecinos de acá, del barrio. De nuestra vida de compañeros del Bodegón Cultural Casa de Pocho (...)”

Lucas Vilca

La iniciativa del carnaval surge de la mano de la celebración del cumpleaños de la *Murga de Los Trapos* el 1 de febrero de 2002, festejo que estaba planeado antes del asesinato y que se desarrolló en la escuela del Padre Edgardo con la actuación de agrupaciones del estilo. Esta murga, como antes anunciamos, fue también producto de la iniciativa de los jóvenes que componían *La Vagancia* hacia el año 1999-2000 los cuales presentaron un proyecto a la Fundación Avina, un organismo de cooperación internacional de origen suizo, el cual es aprobado y permite la compra de los primeros instrumentos. Siendo parte de las lógicas de enseñanza-aprendizaje que conforman el circuito murguero e iniciando también lo que posteriormente sería una de las líneas en las que se despliega la fiesta carnavalera, sus integrantes atravesaron semana a semana de norte a sur la ciudad para llegar a *La Grieta* donde se iniciaron en el género, tal como lo referenciamos anteriormente.

En aquella cita deciden festejar también el cumpleaños de Lepratti que sería, días después, el 27 de febrero, como modo de denuncia por su asesinato. Así, realizaron el primer encuentro en la Plaza Mármol, ahora Plaza Pocho Lepratti, el cual consistió, en verdad, en una jornada de protesta como las que comenzaban a empuñar por esos tiempos, a menos de dos meses del asesinato. Efectuaron una serie de pintadas alusivas por el barrio así como una reunión entre vecinos en la que compartieron, entre mate y tortas fritas, algunas impresiones sobre el camino de lucha que tomaba forma. Si bien este encuentro fue luego considerado como el primer carnaval, conformó, en verdad, una instancia que fue la

antesala de esta fiesta que se realizaría a partir de allí todos los años el 27 de febrero primero y luego, desde de su quinta edición durante tres días consecutivos⁶⁹.

En el origen del carnaval confluyeron varias motivaciones empero la fundamental tuvo que ver con la intención de generar una instancia de denuncia, una respuesta a la crisis del 2001 y, como asevera Lucas Vilca, un homenaje a sus muertos (22 *Noticias* 2013). Fue, junto con las pintadas y las bicicleteadas una de las primeras contestaciones al asesinato, una de las iniciáticas formas de protestar y exigir justicia, que se sostuvo a lo largo de los años. Así, “Voy a cubrir tu lucha más que con flores” (Carnaval-cumple de Pocho 2005), “La alegría es nuestra mejor arma” (Carnaval-cumple de Pocho 2006), “No pudieron!!! El encuentro, la alegría y la fiesta son nuestra forma de no olvidar” (Carnaval-cumple de Pocho 2007), “Estas y estos somos... acá estamos! Hormigas que vamos haciendo memoria... festejemos” (Carnaval-cumple de Pocho 2011), “Carnaval que denuncia... anunciando el latido de una lucha” (Carnaval-cumple de Pocho 2012), son algunas de las consignas que se han vivido desde la plaza del barrio y estampado en programas y anuncios dando cuenta de que esta festividad se diseña como “como la mejor expresión de lucha”, como un acontecimiento de denuncia con una fisonomía particular puesto que se entona desde la alegría, tal como veremos en detalle más adelante.

De este modo, en primera instancia, como sostiene una de las interpretaciones mencionadas páginas atrás, fue pensando como una plataforma de crítica socio-política. A lo largo de los años, ha sostenido la reivindicación que le dio origen y también ha estado atravesado por otros ejes, contruidos colectivamente, que en su mayoría han tenido un fuerte anclaje territorial, ya que “es una respuesta a los palos diarios (...), a lo cotidiano, con lo que sabemos hacer, con cultura, con música (...)” (Pereyra 2013). Empero también ha canalizado otros no paridos directamente en el barrio, como por ejemplo, un año en que se decidió pensar la Masacre de Cromañón junto a las víctimas de aquel hecho fatal. En este sentido, el carnaval se hace en situación, al decir de Vilca, “cada carnaval tiene su eje y responde y se define en cuanto al contexto (...)” (22 *Noticias* 2013).

Ahora bien, esta experiencia reviste una serie de complejidades que vuelven más rugosa la idea de plataforma de denuncia, que rebasan la presunción de que el gesto político del carnaval radica sólo en la tonalidad crítica que le imprimen quienes pasan por su tablado.

⁶⁹ Es preciso advertir, o al menos dejar reseñadas, otro tipo de fiestas que también se desarrollaron aunque no tan sistemáticamente con motivo de este repertorio e integrando las actividades propias del *Bodegón*. Ellas estuvieron íntimamente relacionadas con las expresiones musicales que lo compusieron y consistieron en la organización de recitales o festivales en los que se reunían a diferentes cantautores locales o incluso algunos de gran popularidad nacional. Al mismo tiempo, ellos fueron sitio, en reiteradas ocasiones, de las pintadas en vivo que señalábamos al pasar como una de las intervenciones performáticas que también compusieron los recursos expresivos de este repertorio. Sin embargo, por la ya evocada razón de la extensión y las posibilidades de este trabajo, no pudimos adentrarnos en ellos.

Como antes advertíamos, la oferta del carnaval de Ludueña no se compone únicamente de las tradicionales agrupaciones festejantes sino que desfilan por su escenario –y por los rincones de la plaza- diferentes expresiones del arte y la cultura popular. Grupos de cumbia, de folklore, de hip-hop, de rock, y de variados ritmos de la música popular hacen su presentación durante las agitadas noches de fiesta además de obras de teatro u otras expresiones escénicas. Ahora bien, una de las condiciones para participar o al menos el principal criterio con el que se evalúan las cuantiosas ofertas que reciben los organizadores tiene que ver con “el nivel organizativo” o la correspondencia, relación o pertenencia de dichos grupos a organizaciones sociales o políticas, aspecto que en este caso es más marcado que en el resto de las fiestas carnavaleras que componen la movida a la que ésta pertenece. En torno a las formas en las que se piensa e instrumenta la participación, Varón afirma:

“el carnaval es sumar gente, sumar organizaciones, (...) no somos ingenuos, que no venga cualquiera si está trabajando con alguna organización está bueno porque eso te da el margen (de) que (...) si hay algún trabajo que eso pueda decir algo aunque después no sea lo que vos querés o lo que vos estás de acuerdo” (Fernández 2013).

En este sentido, como asevera Pía, “(...) el escenario es un lugar de empoderamiento, de que cada vez nos vamos empoderando más a través de la palabra, del encuentro con distintos grupos, con distintos compañeros” (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli 2013).

A su vez, dicha textualidad se complementó pasados los años con otras actividades como los talleres de los que los asistentes pueden participar libremente durante esos días. Los mismos varían entre algunos de raigambre artística hasta otros que abordan variadas problemáticas⁷⁰. Asimismo, antes de que se inaugure por la tardecita-noche el escenario principal, se desarrollan otras actividades como pintadas de murales colectivos, proyección de videos, muestras fotográficas, feria de productores, etc.

Aun entendiendo la política en un sentido clásico, no sólo este carnaval cuenta con una textualidad crítica que lo dota de un decidido perfil político sino que es portador de una textura política tejida fundamentalmente por su componente organizativo. Es, así, un hecho político (Zorzoli 2013 y García 2013) y no sólo una instancia de denuncia. Es decir, es una experiencia que alberga una densidad política mayor que la otorgada por el tono de la protesta.

⁷⁰ Principalmente, desde la 5° edición en la que se extendió de uno a tres días, años que exceden nuestro período de estudio, se comenzaron a realizar múltiples talleres, entre los que podemos mencionar algunos de raigambre artística (de candombe, de letras y/o canto murguero, de percusión, de maquillaje, de murales, de teatro, de armado de máscaras e instrumentos, de literatura, de música popular) hasta aquellos en los que se trabajan cuestiones de género, de historias de vida, de memoria, de alimentación, de educación, de violencia, de comunicación popular, parto respetado, entre otras opciones que constituyen cada año una gran oferta de alternativas.

Tal como anunciábamos es una movida auto-gestiva con un alto nivel organizativo que comienza meses antes y que se despliega a través de variadas comisiones que se proponen año a año y que abordan los diferentes aspectos que esta fiesta conlleva⁷¹. Si bien en un comienzo lo organizaban sólo los jóvenes de los grupos de Ludueña, apenas pasados los primeros años comenzó a contar con una estructura abierta integrada por participantes individuales y por colectivos tales como las comunidades de base del barrio, movimientos sociales y políticos con diverso alcance territorial, clubes recuperados, espacios culturales auto-gestionados, medios de comunicación alternativos, bibliotecas populares, organizaciones sindicales, grupos artísticos, etc. Se suma, en esta línea, la realización de las reuniones previas por distintos espacios pertenecientes a estas organizaciones, sobre todo en el caso de las que se alojan en el barrio. Para Zorzoli,

“ello tiene que ver con cómo pensar la multiplicación: ‘a Pocho no lo mataron, lo multiplicaron’ y la multiplicación tiene que ver con sumar a otras organizaciones (...). El carnaval está abierto para que cualquier organización pueda sumarse pero a las que se convoca es a aquellas con las que se articula en algún otro momento” (Zorzoli 2013).

Finalmente, corona este propósito de convertir al carnaval en un acontecimiento político -y más específicamente militante-, la serie de actividades que se programan adrede para las organizaciones concurrentes, como es el caso de la feria de organizaciones que se ha convertido en un momento de encuentro, reflexión y debate político para muchos colectivos de la ciudad y de otras latitudes.

De este modo, la experiencia de Ludueña no sólo compone un espacio-tiempo en el que se gestan lugares de enunciación no habilitados por el orden social y a partir de los cuales se esgrimen cuestionamientos a éste con diferente grado de radicalidad, es decir no sólo es la fiesta del Momo crítico y burlón echado del Olimpo, sino una superficie de articulación política y de ejercicio organizativo que a la vez que vuelve más tupido su espesor político condiciona o incluso, restringe, como veremos, algunos otros desenlaces de la fiesta.

Por otra parte, esta fiesta carnestolenda fiel a las de su estilo es una experiencia ritual de recreación de la propia existencia individual y colectiva. Es una instancia de renovación, de renacimiento, un estado liminar entre la vida y la muerte que puja por convertir una en otra. En efecto, surge a partir de la necesidad de poder expresar, canalizar y transformar un inmenso dolor, más que un homenaje a los caídos, emerge, quizás como una conjura de su muerte.

⁷¹ A lo largo de los años las comisiones han ido variando. Algunas de ellas han sido: Alojamiento y Comida (para los contingentes que arriban de diferentes partes del país); Gestión y Finanzas; Talleres, Escenario; Arte y Decoración; Producción (de material teórico para ser leído en el escenario que incluye desde cartas de vecinos, poemas, hasta textos de autores o escritos especialmente realizados de acuerdo al eje del año); Seguridad; Evaluación y Balance; Barrios (se ocupa de la relación con los vecinos); Comunicación; Murgas; etc.

Brotó ante el desafío de “cómo hacer carne ese ‘Pocho Vive!’ (Zorzoli 2013). Vanesa Molina expresa, en esta línea: “le encontramos la vuelta para transformar todo ese dolor que teníamos en ese momento, en el 2002, por lo que había sido el asesinato de Pocho en el 2001. Queríamos algo que tuviera que ver con él, con nosotros y el recorrido que habíamos hecho juntos” (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli 2013). Luego agrega: “Al principio nos costaba que los vecinos entendieran por qué festejábamos la muerte de alguien. Entonces era decirles que Pocho vive en cada uno de nosotros y una forma para que no lo asesinen era poder revivir lo que hacíamos con él” (Ibídem).

Una resurrección simbolizada en el fuego que incinera al Momo, ese Momo artesanalmente gestado, desde su diseño hasta su materialización⁷². Un Momo que toma cuerpo a partir de lo que cada vecino decide ofrendarle, que carga lo que cada uno resolvió posar en él. Ofrendas que pronto perecen en ese fuego que engendra el instante máximo de intensidad y que paradójicamente anuncia el fin, el comienzo del languidecer del carnaval. Sus organizadores escribían:

“El fuego con la amenaza de muerte, la combustión que necesita la vida. (...) Alguien que encienda el fuego para dar el paso, para animarse a la esperanza y al cambio, renovarnos entonces en el fuego ardiendo, en la bronca contenida. La amenaza de muerte, el asesinato y el deseo de muerte de todo aquello que nos mata. Entonces ahí, el deseo de vivir y no de imitar la vida ni de estar en la vida, sino de vivirla, de sentirla” (Carnaval-cumple de Pocho, 2007).

Un ardor que es pasaje, trance, fluir de una energía inagotable que puja un nacimiento indetenible. En palabras de Pía:

"El Momo creo que es lo más fuerte del carnaval. Es realmente un rito de pasaje para todos nosotros. De alguna u otra manera entramos todos en trance en ese momento, con las expresiones que cada uno trae. Al Momo lo paseamos todos los días por la plaza, se lo acercamos a los vecinos. Es el actor principal. Nosotros es como que empezamos el año con la quema del Momo y no el 31 de diciembre. En ese acto se cierra un ciclo y comienza otro” (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli 2013)

Marca un antes y un después, es culminación, renuncia pero también apuesta. En este sentido, la quema afirma un orden de la positividad que excede cualquier demanda, reclamo, lucha, es la afirmación de un nuevo comienzo, de un por-venir. Es así que puede ser pensado como una promesa, como un compromiso con la fiesta, ergo, con la vida. El fuego no aniquila sino que, fiel a sus sentidos primigenios, funde, de-forma, re-forma, per-forma y con-forma lo nuevo.

⁷² Vale aclarar que en una de las últimas ediciones el carnaval no hubo rey sino reina, una Moma, como modo de honrar el lugar de las mujeres, sobre todo madres y militantes.

Como reseñábamos brevemente en el apartado en que repasábamos las interpretaciones sobre esta fiesta popular, suelen ser habituales las consideraciones que le atribuyen ser un espacio-tiempo de fuga, en el sentido del despliegue de una fiesta dionisiaca, del exceso, la gula, el derroche y el gasto improductivo. El momento del banquete popular, de la abundante comida pública así como el tiempo de la liberación y, sobre todo, de la exhibición de los cuerpos.

La experiencia analizada nos impone aquí la necesidad de señalar importantes distancias. En el carnaval de Ludueña suelen ponerse sentidos cotos al desenfreno que, en cambio, caracteriza a otras carnestolendas, preocupación que, por lo demás, distinguió a *La Vagancia* desde mucho tiempo antes a la gestación del carnaval⁷³. Al igual que en todas las fiestas de su estilo, la comida constituye un elemento clave. En este caso fundamentalmente debido a que es uno de los tres elementos, junto con la expresión artística y la conversalidad, que caracterizaron a todas las actividades que, desde los noventa, realizaban de la mano de Lepratti (Cfr. con Abecasis 2013).

No obstante, adopta otro sentido al de la gula y el banquete popular. Ello tiene que ver con la idea de comensalidad, del compartir el alimento, una costumbre que filian en la tradición católica y en las prácticas que les fueron inculcadas durante su pertenencia al movimiento eclesial de base. Celebrar la comida en su hechura y consumo se constituye en un acto que porta cierta politicidad en la medida en que se concreta en aras de fomentar el encuentro y, en algunos casos, la organización. La celebración es abierta a todos los concurrentes, sin embargo no es regida por la lógica del gasto improductivo y su consumo abundante, no prima el goce de la gula sino que la comida misma se gestiona y administra a los fines de la conmemoración comunitaria que supone limitaciones a la desmesura.

Ello se vincula con otro tipo de restricciones que rigen esta fiesta carnalera como aquellas que prohíben o limitan el consumo de alcohol y de sustancias al menos en el centro neurálgico de la plaza las cuales, junto con otras normativas relativas principalmente a la resolución de conflictos interpersonales y la evitación de hechos delictivos durante su transcurso, componen un mentado y detallado mecanismo de seguridad comunitaria que distingue emblemáticamente a este encuentro festivo, tal como veremos luego.

El carnaval como espacio-tiempo de fuga, excesos y placer es condicionado también en otro aspecto. Precisamente el relativo a la exhibición de los cuerpos. Si bien los organizadores no plantean una interdicción explícita al respecto, fomentan un carnaval no asentado en la exposición carnal, de algún modo una ética de la no-ostentación de la carne, que se asocia

⁷³ De hecho, es llamativo ver en una publicación anterior a la primera edición del carnaval, que la organización de las fiestas y fundamentalmente la preocupación por llevar adelante otro modo de hacerlas, es decir, concretar fiestas medidas, no descontroladas que venzan la retracción y el aislamiento pero que también disputen con lo que consideran cierto patrón de la fiesta encarnado en la cultura popular sea una preocupación primigenia de este colectivo de jóvenes (Cfr. con Coordinadora Juvenil de la Vicaría Sagrado Corazón 2002).

a desacuerdos con los modos contemporáneos de pensar la estética femenina y joven. De este modo, apuestan a la gestación de otras formas de vivenciar los cuerpos que se hallan, como veremos en lo que sigue, en estrecha vinculación con las concepciones de la alegría. Como corolario, entonces, estas disposiciones habilitan el transcurrir de una fiesta medida, auto-cuidada, que, a primera vista supondría, una inversión de la inversión que habitualmente caracteriza al carnaval. Empero, para ser más precisos, el “rescate” que se plantea no indica ese movimiento de doble negación sino ciertas modulaciones de la fiesta que, a entender de los organizadores, constituyen el real reverso de una cotidianeidad plagada de estos consumos.

Lo dicho se vincula con la complejización que esta experiencia motiva de otra de las interpretaciones recurrentes sobre el carácter de estas fiestas. Sin más, la idea de que es la ocasión en la que se pone patas para arriba el orden social, el momento de la inversión de los roles, las funciones y las ocupaciones. El tiempo de la burla y la parodia hacia toda jerarquía o autoridad constituida, del desconocimiento de las normas que cimentan la cotidianeidad y del primado de otras generalmente opuestas a ellas.

Esta presunción ha despertado críticas y refutaciones varias. Por su parte, Da Matta, incrédulo con ello, asevera que si bien el carnaval consiste en la inversión de roles a la vez que produce una instancia de *comunnitas*, ésta es, sin embargo, funcional “(...) dadas las condiciones de una sociedad dividida en clases y segmentos, para hacer perdurar la jerarquía y la posición de esos sectores” (Falcón 2005: 40).

Eco, en una clave similar, asevera:

“Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval” (Eco 1991: 16).

Continúa:

“Así pues, los prerrequisitos de un ‘buen’ carnaval son: i) la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación (...); ii) el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse sólo una vez al año (...); un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión”. (Ibídem).

Concomitantemente, a su entender, “el carnaval puede existir sólo como una transgresión *autorizada* (...) (Ibídem: 16) que produce, al fin y al cabo, la omnipresencia y el reforzamiento de la ley. Sólo puede ser revolucionario cuando deviene en carnavalizaciones no esperadas o fuera de las expectativas sociales. Empero, como todas las de su estirpe,

esta revolución para Eco produce su propia restauración a partir de reglas que intentan instaurar el nuevo orden que propicia. De lo contrario, sólo serían revueltas, mitines, rebeliones, disturbios o exabruptos transitorios⁷⁴.” (Ibídem).

A nuestro entender no está aquí el epicentro de la particularidad que revela la experiencia analizada. En primer lugar, es necesario advertir que efectivamente sucede cierta dislocación de algunas normas, jerarquías, leyes que rigen el orden de los espacios, los tiempos y los cuerpos. De hecho, cuerpos destinados al trabajo precario, a jornadas excesivas y mal pagas o a su falta no deseada; otros sometidos a diferentes tipos de violencia, atrapados en circuitos delictivos o de consumo, irrumpen gloriosos en fiesta. Ello supone no sólo otra administración del propio cuerpo sino también una disposición del tiempo, sobre la que volveremos luego.

Pero, más allá de esto, no implica el desconocimiento de toda jerarquía y norma, no supone, como remarcaba una de las versiones citadas en el apartado correspondiente, la desactivación total de disciplinas, encausamientos y auto-coacciones. Tampoco la implantación de normas netamente opuestas a las socialmente vigentes. No hay una llana inversión del orden binario de las interdicciones, es decir, de lo prohibido en correcto y de lo correcto en prohibido sino el establecimiento de una legalidad heterogénea.

Rige en esta apuesta una normatividad, por momentos estricta, que no sólo no desconoce roles y funciones sino que, por el contrario, en algunas ocasiones ratifica y refuerza los que ciertos sujetos tienen en la cotidianeidad, como es el caso de los liderazgos de ciertos militantes políticos⁷⁵. Como asevera Varón: “en nuestra organización del carnaval hay que plantear que el otro es necesario en el lugar en el que está” (Fernández y Cena 2013).

Quizás, quepa preguntarnos: ¿cómo entender este orden de las negociaciones, adaptaciones e integraciones que siempre se producen en la lógica poder-resistencia, ergo orden-desorden, falsamente binaria?, ¿cómo pensar esta serie de autorregulaciones que la fiesta requiere, normas, como todas las de su estilo, contaminadas y/o asediadas por los espectros de la ley del Otro? Advertimos que, en este caso, la resistencia pareciera no circular en el registro de la negación de la norma y en la imposición de su opuesto sino en la instauración de una norma diversa (que no es una ni la otra), en la afirmación de una normatividad comunitariamente gestada es decir, pareciera estar encarnada principalmente

⁷⁴ Su única esperanza estriba en el humor que diferencia de la comicidad del carnaval. Sostiene: “El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero movimiento de libertad. El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley” (Eco, 1991: 19). Remata, aseverando: “el humor es un carnaval frío” (Ibídem: 20)

⁷⁵ Una salvedad aquí es, no obstante, necesaria y tiene que ver con remarcar que tales roles no son los que adjudica el orden social sino los que estos sujetos gestan resistientemente.

en lo que este andamiaje cultural asevera, en esa afirmación de la regla subalterna que pretende evitar con mayor o menor éxito, como veremos, la regulación foránea.

Estas limitaciones al desenfreno de la fiesta nos imponen ante nuestras retinas aquella observación de Thompson en torno a la reunión entre conservadurismo y rebeldía o en otros términos a pensar la complejidad de ciertas formaciones culturales populares a la vez tradicionales y rebeldes. Tal como nos recuerda Gil, la cultura plebeya “(...) en su relativa autonomía se constituye a sí misma, en gran parte, por los conflictos y luchas que la atraviesan, movilizandando su acervo consuetudinario, incluso en función de acciones de rebeldía” (Gil 2012: 63). Así, se dinamizan antiguas leyes y modos de conducta en aras de resistir a las nuevas formas de explotación.

De modo que, como bien sabemos:

“(...) la cultura popular no sólo no es lineal y reactiva (frente a los embates de la cultura hegemónica o ante condiciones intolerables de existencia) sino que incluso es heterogénea respecto a sí misma: no podemos decir, ni que es enteramente conservadora, ni enteramente rebelde, ni enteramente subordinada, ni enteramente autónoma; sino que alterna e integra estos elementos, según una lógica de estrategias ajustadas a los diferentes desafíos coyunturales” (Ibídem).

Sin dudas, entonces, esta normativización entabla una dura tensión entre las experiencias ensayo-militantes que se tejen a la luz de las situaciones coyunturales y las experiencias-ensayos de vida, las vivencialidades que la fiesta propicia. Un desenlace dilemático que se asienta precisamente en el nudo gordiano del devenir de las subjetividades en fiesta.

Asimismo, revela que la fiesta es un “espacio colectivo donde irrumpe y se despliega con toda su vitalidad y energía la dimensión creativa de la acción social” (Lucena 2012: 35). Más aún, efectivamente, tal como decíamos de la mano de Gil, a través de la vivencia de la fiesta sobreviene cierta sabiduría popular, o mejor, resulta un momento de reelaboración y puesta en acto del saber popular. Para su concreción, se requieren una serie de destrezas directamente vinculadas al hecho cultural que a su vez germinan y se agudizan luego de cada experiencia festiva. Pero agregamos que esta efervescencia de la sabiduría popular no se limita a ello sino que, a su vez, este carnaval ha sido una gran ocasión de experimentación colectiva creativa que ha alumbrado saberes no necesariamente relacionados con el know how festivo.

En efecto, si bien por una parte su lógica organizativa y su programación –tanto artística como del resto de las actividades, que la convierten en la experiencia cultural popular autogestiva más importante de la ciudad- ha sido una gran escuela para otros espacios y acontecimientos culturales de este tipo, por otra parte, se ha constituido en un sitio de generación de otro tipo de saberes, principalmente, políticos. Esta fiesta ha incitado año a año a la poiesis política, ha potenciado cierta plasticidad en las formas de pensar, sobre

todo, el encuentro y la cooperación entre organizaciones sumamente variadas, así como también, por ejemplo, las vinculaciones con el Estado o ha generado experiencias, tales como el mencionado mecanismo de seguridad comunitaria, que luego podrían ser replicadas en otros contextos y situaciones. Sin embargo, las mismas muchas veces han quedado acotadas a la temporalidad del carnaval imponiendo, como analizaremos luego, la necesidad de pensar formas de poder metamorfosear el patrón más inamovible que estas fiestas poseen, sin más, su tiempo. Por lo demás, la exploración de posibilidades creativas a que reta incluye también la indagación en aspectos más subjetivos, vinculadas a las formas de la percepción, la sensibilidad, etc. que adquieren en ella una prometedora maleabilidad.

Y aquí es cuando arribamos a la posibilidad de reflexionar en relación con los modos en los que el carnaval crea y despliega un logos específico. Las lecturas que plantean esta hipótesis, sobre todo la propuesta bajtiniana, sostienen que ello implica, fundamentalmente, un modo de generación de palabras y de circulación de las mismas capaz de transmitir la cosmovisión carnavalera, la otra vida del pueblo y su modo de visionarla. Creemos, no obstante, que tal propiedad indudablemente se liga con el heterogéneo espacio discursivo que esta fiesta habilita en tanto no sólo alumbrar un logos específico por el que circula una cosmovisión popular sino que también permite el despliegue de una pluralidad de códigos discursivos (musical, plástico, gestual, teatral y el propio de la danza, entre otros) que al mismo tiempo son nombrados y puestos en palabras a partir de su logos peculiar.

Sin embargo, en aras de comprender y problematizar más acabadamente la generación de este logos carnestolendo es que creemos que la problemática de la alegría se impone como anclaje del análisis. Es el quid de esta fiesta que se gesta, se despliega y se enuncia en función de ella. La transformación del dolor en alegría, su celebración y su conversión en gesto político anudan un complejo proceso que creemos es vital para la comprensión cabal de esta apuesta.

La alegría adopta diferentes flexiones en los modos en que es considerada empero siempre aparece como una melodía indetenible que marca el ritmo de los festejos. En los inicios, la alegría se enuncia como una posesión sagrada, compartida, un patrimonio social. Se alude a ella como una marca identificatoria de los sectores populares. Porta idiosincrasia popular, compone determinado temperamento con carácter consuetudinario, que debe ser cuidadosamente conservado. Tajantemente, García asevera:

“Es que tiene que ver con una cuestión directamente de clase social. Vos en un departamento de edificio o de pasillo difícilmente puedas escuchar música a la hora que quieras y con el volumen que quieras, porque el vecino tiene otras costumbres. En los barrios los problemas son por ver quién pone el equipo de música más fuerte. Y todos los días son sábados a las 12 de la noche” (García 2013).

Una posesión que adquiere un sentido suplementario, en términos de que sustituye con creces otras supuestas no-posesiones. García, señala: “(...) tiene que ver con eso, con que nos faltan muchas otras cosas, tenemos muchas otras carencias y suplementamos esas cosas que nos faltan con alegría, con fiesta, se combate desde ese lado hasta inconscientemente” (Ibídem).

La alegría se torna reducto, fortín, bastión, baluarte popular. De hecho, la consigna “Jamás podrán quitarnos la alegría” (Carnaval-cumple de Pocho 2003) fue desde los orígenes de esta experiencia el leitmotiv de su desarrollo. Una herencia compartida que asegura la existencia social. Sostenían, en este sentido, “la alegría nos mantiene vivos y el carnaval es nuestra mejor expresión de lucha” (Carnaval-cumple de Pocho 2006).

Más detalladamente, explicaban:

“Nosotros proclamamos la alegría en medio de la muerte. Y la alegría nos multiplicó, nos unió, nos hizo fuertes; nos hizo una cadena tan fuerte que ni el sistema, ni el odio, ni la muerte podrán desarmarla. (...) La alegría en medio de la muerte es nuestra mejor arma para resistir y denunciar lo que intentan apagar y no pueden” (Ibídem).

Es un sitio de asilo pero a su vez el territorio desde el que se emplaza el contrataque. En efecto, se considera como algo ineludible, como el certificado de cuerpos en lucha, no vencidos, cuestión que queda reflejada nítidamente en varias consignas en las que ésta aparece como la constatación de la vitalidad política. En términos de Varón, “(...) si estos tipos creen que te derrotan a partir de asesinar a un compañero vos le demostrás que le podes redoblar a partir de hacerlo vivir” (Fernández 2013).

En esta tónica, Abecasis sostiene:

“(...) es como que no se podía estar triste porque si no te vencían. Eso se había aprendido en todas las formaciones que se habían hecho, entonces en el carnaval no se podía estar triste como en el pedido de justicia no se podía estar triste, había que estar arriba, tomando mate, compartiendo, siempre con alegría. Vos estabas hecho mierda, te habían matado a uno, pero vos tenías que estar allá arriba con alegría, si podía ser” (Abecasis 2013).

En sentido similar y componiendo definitivamente esta concepción de la alegría como modo de respuesta y constancia de lucha, Vilca, asevera:

“Esto es un carnaval y no un festival porque nosotros no teníamos nada que festejar. Una de las patas del carnaval es el tema de la transformación. Nosotros teníamos que transformar todo ese dolor que teníamos, esa tristeza en alegría. Nosotros pensamos que simbólicamente matan a un compañero pero la intención es siempre matar la organización, matar las ideas, lo que se piensa. Nosotros simbólicamente le respondemos con un carnaval. ¿Le respondemos a quién? Le respondemos a un

sistema, a un modelo opresor que te lastima. Desde ese sentido tenemos un posicionamiento político: aprovechamos el carnaval como herramienta para denunciar, para contar lo que pensamos, para pasarla bien, para sentirnos alegres, para ser conscientes, para forjar conciencia (...)" (22 *Noticias* 2013)

Sin embargo, progresivamente la idea de la alegría se complejiza, abandona la presuposición de cierto orden reactivo, de la respuesta. La resistencia se capitaliza y la alegría ya no es sólo contestación ante lo ya acaecido sino que evoca un sentido positivo, que moviliza, refuerza y consolida. Aseveran:

"(...) La alegría es lo que te permite seguir avanzando o seguir estando, o permanecer como algo de autodefensa, no de defensa. Defensa me parece es como que estás siempre atrás de la piedra. La alegría (...) es algo que te moviliza, perder el miedo y resignificar la alegría: la alegría como una trinchera" (Saavedra 2013).

Es vista como el motor de la rebeldía que el carnaval activa. Así, en la última edición sostenían: "Carnaval que reaviva la mecha de la alegría para encontrarnos en la lucha con hormigas encendidas. Basta! el fuego somos nosotrxs! Alta rebeldía!" (Carnaval-cumple de Pocho 2013 a). Al mismo tiempo es pensada el modo, la forma que ésta adopta. En esta línea, exclamaban: "El fuego de la alegría es el rostro de nuestra lucha que crece y resiste" (Carnaval-cumple de Pocho 2010).

En sintonía con esta lectura expresaban que el carnaval implicaba: "Defender la alegría como una trinchera. Defender la alegría como un principio. Defender la alegría como una bandera. Defender la alegría como un destino. Defender la alegría como una certeza. Defender la alegría como un derecho" (Carnaval-cumple de Pocho 2009). En efecto, la alegría se defiende como un pilar de un empoderamiento colectivo y finalmente como un destino, como un "telos", como "una definición de vida (...) porque es como queremos vivir, con alegría" (Molina 2013).

De uno u otro modo, podríamos decir que a través de esta fiesta se prefigura a la alegría como una "estrategia política" (Cfr. con Jacoby 2000). Retomando tangencialmente a Jacoby una estrategia política cimentada en la alegría tiene que ver con la generación colectiva de un estado de ánimo que conforma una territorialidad sensible interpuesta a los estados individuales e incluso colectivos vigentes, lo que supone a su vez la revalorización de otro lenguaje de la política. Dicho estado si bien se encarna individualmente, se comparte y, de algún modo, se conforma colectivamente, trasciende el estado de goce individual para performarse en una composición afectiva colectiva que produce un tipo de relacionalidad que también es política.

Por consiguiente, creemos que el carnaval no sólo crea un logos en tanto conjunto de palabras que permiten significar y comprender la cosmovisión que allí se entabla sino que su hazaña poética consiste también en la imposición de otro logos heterogéneo al orden del

sentido. Así la alegría como estrategia política implica la instalación de un logos –no sólo en el sentido de lenguaje sino también como forma de pensabilidad- que es eminentemente corporal ya que la alegría es una modulación del propio cuerpo que comulga un vocabulario sensible.

Además, la alegría se plasma en los diferentes códigos expresivos a los que antes referíamos y que vuelven al carnaval un acontecimiento políglota en el que el cuerpo oficia siempre como vector no reducido a su acción a través de la palabra. Los cuerpos danzantes (los menos casi líquidos, los más con el peso del desplazamiento grotesco que distingue al movimiento carnestolendo); la teatralidad cómica que sobrevuela omnipresentemente el tablado; la ficcionalidad y el ánimo lúdico que posibilita la fiesta; los vestuarios y los maquillajes que irradian los colores, las poses, los movimientos y los gestos de los cuerpos; la escenografía que celebra un paisaje elástico, dúctil que puede ser moldeado en función de la complejidad de la celebración; las inflexiones de voces e instrumentos que sonorizan el idioma táctil que se despliega en la fiesta; y, finalmente también, la ironía, la parodia, el sarcasmo que corroen cualquier “lirismo simbólico solemne” como modo de la protesta, componen la artillería, el poder de fuego de esta estrategia.

Dicha estrategia, dicho modo de hacer política, nos recuerda que la condición humana es corporal (Cfr. con Le Breton 2010) y que el cuerpo es una materia inagotable de prácticas sociales (Ibídem). Pero el cuerpo no es un continente autónomo sino que se engarza en una cultura afectiva que moldea sus modos de sentir, percibir, pensar y emocionarse en tanto establece cierto repertorio que propicia determinadas experimentaciones a la vez que corta, pero no por ello impide, otras. En términos batesonianos, nuestros cuerpos se empalman en un ethos, es decir, en un sistema culturalmente organizado de emociones, emociones que, al mismo tiempo, hablan de las condiciones sociales y culturales de existencia (Ibídem).

De este modo, las emociones y también las sensaciones son modos de afiliación a una comunidad social, una manera de reconocerse y de comunicarse y suponen también, como modo de asegurar la existencia individual, el descuido de una serie de datos sensibles, o su intuitiva selección, en aras de volver posible o facilitar la vida, cuestión que depende de determinados mecanismos de soportabilidad social y dispositivos de regulación sensorial.

Así, culturalmente se establece cierta simbología y vivencia corporal. Parámetros que no resultan infalibles sino que precisamente el mismo cuerpo habilita su subversión a partir de otras formas de experimentación. Ello obedece a que el cuerpo es el lugar y topos de la conflictividad por donde pasan (buena parte de) las lógicas de los antagonismos culturales, sociales y políticos (Cfr. con Scribano y Figari 2009).

En efecto, creemos que allí radica la potencialidad de esta estrategia de la alegría que puede ser mejor comprendida si deslindamos sus efectos en dos planos. En un primer sentido, tener como logos al cuerpo supone recuperarlo como superficie de placer, es decir

como vector sobre el que se emplaza cierta exuberancia, cierto frenesí que reniega de las regulaciones y comportamientos aprehendidos. A partir de las diversas formas de movilidad y expresividad el cuerpo se libera y de ese modo libera su logos. De este modo, cuerpos opacos sujetos a diversas formas de expropiación de su potencia (trabajo excesivo, consumo voraz, violencias varias, etc.) son recuperados como territorio de esas vibraciones festivas. Así, se dispone del propio cuerpo (en fiesta), opera algo del orden de la auto-gestión, de la auto-administración, de la posesión temporaria, probablemente precaria que desconoce, en parte, las simbologías y los protocolos afectivos establecidos aunque mantiene siempre un tenso diálogo con ellos. Nos preguntamos si quizás aquí no radica una de las razones que explican el estallido y la efervescencia de la fiesta en contextos de álgidas conflictividades sociales, económicas y culturales las cuales siempre tienen al cuerpo como las formas de descarga a tierra.

Entonces, en primer término, la fiesta y la estrategia de la alegría que despliega suponen una subversión de las expectativas sociales que pesan sobre esos cuerpos. Los sitúa como geografías de indagación a la vez que como interregnos donde se crean nuevas sensaciones y vibran desconocidas intensidades. Conlleva una invención de cuerpos inéditos que escapan a toda transparencia narrativa e induce a la creación de subjetividades en suspenso.

Ahora bien, nos preguntamos, parafraseando a Le Breton, “¿qué cuerpo adviene al mundo cuando se borra el texto social?” (Le Breton 2010: 108). Deleuze diría que es un cuerpo sin órganos, un cuerpo intenso e intensivo, afectivo, anarquista, penetrado por la sensación⁷⁶ en tanto compuesto de perceptos y afectos que desborda la fuerza de aquellos por quienes pasan. Un cuerpo es afectado por sensaciones cuando las palabras no pueden dar cuenta de dicha experiencia, cuando se desestabilizan los discursos, cuando sólo es testigo mudo de su alteración, de la oscilación de sus contornos (Cfr. con Deleuze 2009). El cuerpo experimenta, entonces, un atletismo afectivo que lo violenta, lo deforma, imprimiéndole una vitalidad libertaria. Así la fiesta agencia intensidades, genera velocidades, remolinos y torbellinos que dan lugar a otros flujos, a nuevas líneas de vida que desquician las modalidades instauradas de gestión y control sobre la vida y la muerte.

Ahora bien, dando cuenta del segundo plano de incidencia, a nuestro entender la estrategia de la alegría en tanto generación colectiva de cierto estado de ánimo que porta un logos eminentemente corporal conlleva también la posibilidad de que el cuerpo sea la superficie habilitante de cierta pensabilidad política. El cuerpo conforma una obertura del pensamiento. Ello obedece a que creemos que el cuerpo es también un filtro semántico y un vector a través del cual el hombre entabla y comprende su relación con el mundo. Por consiguiente,

⁷⁶ Deleuze diferencia sensación de sentimiento. Mientras aquella es pura fuga del sentido, el sentimiento es una producción discursiva de determinada afección sensible.

al tiempo que hay una inteligencia del cuerpo, hay una corporeidad del pensamiento (Cfr. con Le Breton 2010), o mejor, en otros términos, una función matricial del cuerpo, uterina, como superficie sobre la que germina determinado pensamiento político. Por consiguiente, la composición de cuerpos alegres habilita la emergencia y el fluir de una reflexividad política que no podría haber surgido sin la presencia de ese estado de ánimo festivo. La convicción compartida, pilar de esta fiesta, que reza que “nada grande se puede hacer desde la tristeza”, resume este segundo sentido en el que radica la potencialidad de esta estrategia.

Empero inmediatamente se desliza la tensión que, con otros contornos, vimos que recorre las entrañas de esta fiesta. La alegría no escapa a ser interdicta por la lógica de la organización militante sobre la que se monta el carnaval. Así, alegría y organización componen un binomio paradójico que adquiere diferentes modos de presentación. Por una parte, la alegría es el pilar, la posibilidad de la organización y, por la otra, la alegría aparece como fruto de la organización, como parida por ella. Tal como anunciábamos en los sentidos que esta adopta, es necesario defenderla y acrecentarla a partir del tejido militante. “Nada más fuerte que una trabajadora y un trabajador que se organizan para que jamás puedan robarle la alegría” (Carnaval-cumple de Pocho mimeo a) o el llamado a “multiplicar la alegría y la rebeldía organizándonos” (Bodegón Cultural Casa de Pocho, mimeo), dan cuenta de esta consideración.

Y, a su vez, de algún modo sus expresiones deben ser moduladas a la luz de los saberes militantes para permitir el desarrollo de la fiesta, tal como antes marcábamos en relación con las limitaciones a los consumos. En otros términos, la alegría, en parte, debe ser organizada. En consecuencia, es pilar, fruto y a la vez objeto de la organización. De este modo, nos preguntamos, insistentemente: ¿cómo convive esa necesidad de expresividad social, la efervescencia colectiva, la exuberancia afectiva como expresiones máximas de una vitalidad social con la necesidad de auto-cuidado?, ¿cómo componer dicha exploración del cuerpo que también es política con otras formas de politicidad que trasciendan el espacio tiempo de esta subversión?, ¿se obstruye acaso el logos corporal que la alegría despliega a partir de las limitaciones que advienen desde el lenguaje clásico de la política? En términos más generales, ¿cómo interactúa el cuerpo con su consideración como objeto – paralelamente que sujeto- de una estrategia política que a la vez que propicia su liberación lo ubica como superficie de inscripción de saberes militantes que condicionan sus formas de devenir?, ¿qué sucede cuando se coarta el anarquismo de un cuerpo sin órganos pero a la vez se alumbra el trayecto para que la fiesta sea posible?, ¿cómo abordar en profundidad y fuera de los clichés que denuncian la mera represión o castración de la experiencia sensible o los que por el contrario justifican toda subordinación de la vivencia corporal a la organización?, ¿es acaso posible contemplar de otro modo una experiencia festiva cuya

complejidad traza una situación en la que el cuerpo funciona como el territorio en el que se emplazan las lógicas de un bio-poder es decir de un poder “sobre” la vida –auto-gestivo en este caso- con las de una bio-política, de una política “de” la vida, que la potencia y la expande? En fin, ¿cómo aprender una política de la alegría que es también una política del cuerpo que implica una tensión dilemática entre una de las expresiones más cabales de empoderamiento político colectivo –a partir de lo que decidimos llamar ese bio-poder autogestivo- y el empoderamiento colectivo festivo –claramente desplegado en las formas de volver elástica –en sentido extenso e intenso- las experiencias de vida?

Ello se vincula decididamente con los modos en que lo colectivo adquiere cierta primacía ontológica sobre la individualidad en este tipo de experiencias festivas y con los modos en que la fiesta hace comunidad.

Que esta fiesta pone los cuerpos en-relación es una verdad de perogrullo en esta instancia de la argumentación a la que queremos, no obstante, revisitar.

En primer término, el carnaval es la fiesta del barrio, es un encuentro barrial, y se atiende especialmente en distintos aspectos de su organización a mantener y fortalecer esta inscripción así como la apropiación de ese espacio-tiempo por los vecinos.

Molina, en esta clave, aporta:

“Para nosotros es el carnaval del encuentro. El vecino mirando en una reposera la banda de cumbia que ensaya a la vuelta de la casa, escuchándose una chacarera de Teresa Parodi -o de otro vecino, como Monchito-, trayendo sus tortas, sus mates. (...) Los mediodías se hace un guiso, que para nosotros el guiso y el mate, para el encuentro, es fundamental” (Ayuso, Molina, Pereyra y Zorzoli 2013).

Fernández, agrega:

“Una de las comisiones de la organización del carnaval es barrio y se ocupa del contacto con la gente, con los centros comunitarios, con organizaciones sociales, que las reuniones de organización vayan girando, que se hagan en distintos lugares, que todos se sientan parte. Sumar al barrio como protagonista del hecho. Otra cosa es que lo que se produce en el escenario tiene que ver básicamente con el barrio. Entonces, la gente del barrio no sólo es protagonista sino actor. Eso te garantiza a vos que la gente del barrio esté, que sea organizadora, que participe, que dé su punto de vista. (...) Queremos que la prioridad en el escenario la tenga la gente del barrio, que la conducción (...) sea de la gente del barrio, que los talleres estén direccionados a la gente del barrio, que vayan al encuentro de la gente del barrio. La difusión es básicamente en el barrio. Uno manda información para todos lados, pero la paseada con el Momo o la volanteada es dentro del barrio. (Fernández y Cena 2013)

Sin embargo, el carnaval potencia y re-genera un entramado relacional que se trama en diferentes niveles, no sólo las relaciones que se tejen entre los propios vecinos del barrio, sino también respecto de los vínculos entre organizaciones sociales y políticas así como con y entre los demás participantes de la fiesta.

Como asevera Varón:

“(...) para esa fecha todas las relaciones se potencian, las relaciones con los vecinos se potencian, la feria se potencia, las relaciones con las demás organizaciones, (...) inclusive con las organizaciones que vos tenés más a mano, con los compañeros que están dentro de tu propia organización, todo se potencia.” (Fernández, 2013).

Asimismo, el carnaval no sólo impulsa una puesta en relación (de sujetos, organizaciones, etc.) sino que lo central radica en la potencia que adquiere ese estar-en-común, esa vivencia del encuentro. Saavedra, en esta línea, señala: “los cumpleaños tenían y tienen un carácter integrador, de encuentro. Hay como un carácter mágico y místico que genera la figura del Pocho y que genera toda la movida que hace que mucha gente venga como a cargarse las pilas en esos encuentros (...)” (Saavedra 2013).

De este modo, el carnaval rompe el aislamiento y las distancias entre los cuerpos y, además, congrega, genera con-vivencialidades, en el sentido de intensas vivencias-con-otros. Y aquí es donde la pregunta por la comunidad se impone. Es decir, es el momento en que se torna necesario repensar la naturaleza de ese exceso de la individualidad que anuda esta experiencia colectiva.

Como enunciábamos al comienzo, el carnaval trae consigo otros modos del sentir que maquinan a través de las co-presencias, del estar-juntos que también es una forma de ser-juntos. Como vimos recientemente se produce la conformación de un estado de ánimo festivo, que utilizando la misma denominación en la que incurren sus participantes, llamamos alegría. Es aquí donde creemos que estriba la posibilidad de pensar en efectos, mejor, vibraciones comunitarias. Es este estado de ánimo donde se cimenta la conformación de la comunidad (alegre) de la fiesta. Una comunidad instantánea, elíptica, que se gesta así como se disuelve en el transcurrir de aquel. Una comunidad que no obedece a un ser-común previamente compartido sino a un estar-festivo-común irrepetible en cada caso. No hay germen, esencia, principio, no hay valor ni naturaleza primaria legitimable en esta instancia como encarnadura de un común (a priori). Es ese agenciamiento afectivo el que entrona -al tiempo que destrona- la posibilidad de lo común en la fiesta que, simultáneamente, se superpone, interpone o yuxtapone, según los casos, a otros modos en los que la comunidad se palpita. De este modo, no hay comunidad porque la inversión nos

pone en total situación de iguales, como señalara Bajtin⁷⁷. Sí hay corroboraciones o verificaciones momentáneas de la igualdad o de lo común pero que portan esta estirpe afectiva que es del orden del agenciamiento y que excede por tanto toda voluntad o pretensión subjetiva, por consiguiente, también, la prefiguración de la alegría como estrategia (política) e incluso de la misma alegría como modo de enunciación del estado de ánimo. Es un estado-festivo-en-común que aborta toda definición y significación, aunque no podamos prescindir del intento de nombrarla.

No obstante, ese estar-ser, ese ánimo-en-común habilita el polo co-implicado en la *communitas*, sin más: el orden inmunitario. Exclaman: “Bombos que silencian balas, bailes de cuerpos libres, pibes y pibas llenos de vida. Porque eso somos: Fuego, Vida, Libertad (...). Por un sueño que trascienda lo individual, que abandone el yo para abrazar un *nosotrxs*” (Carnaval-cumple de Pocho 2013a). Agregan: “gente que cautiva el espacio con su magia. Sin miedo a la alegría, sin miedos. Todos juntos, sin miedo” (Carnaval-cumple de Pocho mimeo b). Más luego, proclaman: “Con cuidado. Bajo los diamantes del hielo que derriten el carnaval, germina una semilla que hay que cuidarla. Somos todos, hay que cuidarnos y cuidarlo. Somos todos (...)” (Ibídem).

De este modo, el reconocimiento del *somos todos* carnavalero va apareado a la necesidad de su cuidado, lo que nos conduce indefectiblemente a pensar, ahora sí de lleno, el mecanismo del seguridad comunitaria del que hemos dado en reiteradas ocasiones parcialmente cuenta.

Aunque su explicitación normativa sea reciente, desde los inicios de esta fiesta la problemática de la seguridad ha sido central en la medida en que se decidió prescindir de la presencia policial por ser precisamente agentes de esta fuerza los autores materiales del asesinato de Lepratti. En consecuencia, esta prescindencia desencadenó una preocupación profunda por asegurar el normal desarrollo de esta experiencia sin recurrir al auxilio externo.

En relación con la idea de seguridad, Varón sostiene:

“La seguridad comunitaria es la seguridad del cuidado mutuo. Un espacio en donde nosotros podamos discutir y rediscutir y formar compañeros, para entender que la seguridad es un problema, porque nosotros no planteamos que la policía a vos te garantiza la seguridad. Esto hace mucho que lo venimos planteando. No es un

⁷⁷ Para Bajtin, esta relacionalidad intensa, táctil, corporal, tiene que ver con la igualdad transitoria que mediante el proceso de inversión del carnaval se genera dando paso a un contacto libre, familiar que franquea las barreras de todo tipo que balizan los vínculos cotidianos.

Por nuestra parte, como antes anotamos, creemos que en este carnaval las formas de intervención y participación en los festejos no son un hecho compartido de manera igualitaria por los participantes sino que para garantizar su realización es pertinente la adjudicación de roles, la distribución de responsabilidades, la división de las tareas así como cierta jerarquización aunque en sentido diverso a los que rigen el ordenamiento social imperante.

Sin embargo, creemos en ese punto que la estructura organizativa no carcome la posibilidad de que se produzcan con-vivencias intensas, propiciadas por la congregación que el carnaval habilita.

problema de inseguridad. No hay que salir a decir que hay inseguridad sino construir la seguridad nosotros” (Cena y Fernández 2013).

Luego agrega:

“Nosotros diferenciamos entre el protagonista y el actor: el actor es el que está en el escenario, pero la gente que está alrededor es la protagonista. Entonces, para que esos dos planos funcionen tiene que haber alguien mirando (...) tiene que haber compañeros que no estén trabajando en otra cosa, que estén girando dentro de la plaza (y) fuera de la plaza” (Ibídem).

Ello condujo, primeramente, a la toma de algunos recaudos, a la diagramación de algunas reglas que debían ser estrictamente respetadas hasta que culminó plasmándose en un decálogo de indicaciones, gestadas colectivamente, que normativizan al carnaval y que detalla cuestiones que rondan desde los consumos⁷⁸ pasando por los conflictos interpersonales hasta llegar a los modos de cuidar el espacio público. En una de sus últimas ediciones, un volante explicativo, prescribía lo siguiente:

“Bienvenidos al 12° Carnaval Cumple de Pocho, bienvenidos a Ludueña.

Para poder disfrutarlo es necesario cuidarnos entre tod@S:

+Cuidemos a los niños, si ves alguno perdido acércalo al escenario.

+No tomes alcohol dentro del círculo central de la plaza, si crees necesario hacerlo están los alrededores.

+Nunca viene mal conocer a otra persona, cuando te quieras ir a tomar el Bondi, te acompañamos a la parada de Junín y Liniers.

+En caso de algún problema o duda recurrí a las personas de la organización del Carnaval (que estarán identificadas con remeras violetas).

+La plaza es de todos, no te pedimos que la limpies, solamente que no la ensucies.

Muchas gracias por estar, participar y ser parte de la Revolución.

Pocho Vive! Carajo!!!” (Carnaval-cumple de Pocho 2013b).

⁷⁸ Es necesario precisar aquí que algunas agrupaciones murgueras de la ciudad han incurrido también en la gestación de este tipo de normas referidas sobre todo a los consumos. Mabel de *Matadero Sur* explica: “En una época, vimos que por ahí hubo un auge de la murga donde todos se descabezaban, entonces no estaba tan bueno y no por prejuicio. Nosotros venimos de Tablada y sabemos que entrar a un barrio, entrar descabezado es lo mismo que ven los pibes todos los días. No nos podíamos presentar con esa cabeza nosotras en ningún lado, no tenía nada que ver. Nosotros queríamos demostrar que éramos de Tablada que la murga fue una herramienta, que abrió un montón de puertas, que nos abrió la cabeza. Si llegamos todos descabezados y llevamos un grupo descabezado a tirar un par de patadas como se nos ocurra, no da (...). (...) Pusimos como una ley (...) ‘10 minutos antes de la murga hacé lo que quieras, 10 minutos después de la murga hacé lo que quieras’. Si decíamos algo no podíamos hacer otra cosa (...) hay que ser coherentes: a ver, quiero sacar a los pibes de este lugar, más allá de que no se puedan ir físicamente de este lugar, que sepan que hay una oportunidad y al mismo tiempo le estoy dando de esto, no es coherente. Para nosotros es muy importante que nos dejen entrar a los barrios porque es una gran herramienta, no sé si los pibes van a salir músicos pero por lo menos van a poder aprender que a través de eso se pueden expresar. Nosotros veníamos de un barrio muy carenciado, entonces decíamos: ‘bueno, tenemos esta posibilidad de que el pibe se identifique con nosotros como murga, empecemos a ser responsables con lo que decimos, cómo nos comportamos, cómo encaramos los diferentes lugares’” (Sosa y Vega 2013).

Incluso, hasta el momento de mayor intensidad ritual, la quema del momo, ha sido cuidada y organizada. Decían años atrás: “Los que organizamos el carnaval colaboramos en el armado de la ronda, sin peligro para que pueda sentirse el fuego, que también duele. Los chic@s y los grandes seremos protagonistas. Para eso, necesitamos estar organizad@s” (Carnaval-cumple de Pocho mímeo a).

Dichas reglas cuentan con un mecanismo aceitado de difusión. Se explicitan en general a todos los asistentes a partir de volantes y de las constantes referencias que los locutores hacen en el escenario y se trabaja de modo especial con los contingentes que arriban de otros lugares y, particularmente y durante los días previos, se difunden y conversan con los vecinos del barrio.

En los últimos años, se ha gestado una Comisión de Seguridad Comunitaria compuesta por miembros estables de la organización y por vecinos que se suman a pensar e implementar el mecanismo. Vigilan el desarrollo del evento, acompañan a quienes así lo requieran a las paradas de los colectivos, registran a los contingentes que llegan de otros lares y sobre todo actúan en los casos en que las normas más sentidas (como la prohibición del consumo de alcohol) sean desatendidas así como en los conflictos violentos que tengan allí su desenlace.

Y, fundamentalmente, en estos dos últimos puntos, es donde esta experiencia implica un atractivo proceso en el que la (co)munidad y la (in)munidad –*communitas* e *inmunitas*- se muestran claramente como dos términos no antagónicos sino como polos de un continuum, en este caso con peculiares características (Cfr. con Esposito 2005).

Zorzoli, alude a este mecanismo diciendo que no implica “(...) defenderse del otro” (Pereyra y Zorzoli 2013) sino “cuidarnos entre todos” (Ibídem), diseñar formas de velar por todos aquellos que participan de diferentes modos del carnaval y también consiste en “generar medidas de cuidado hacia ese hecho político” (Pereyra y Zorzoli 2013). En este sentido, no sólo la lógica del cuidado mutuo y/o del auto-cuidado colectivo expele el control externo sino que también desata una lógica auto-inmunitaria que no está limitada a una defensa privatista del individuo (de su persona y sus bienes) sino del carnaval como experiencia expresiva y de la comunidad festiva que allí se entabla.

Si bien, en un primer momento, no había criterios claros en cuanto a las características que debían tener quienes velaban porque se cumplieran las leyes que regían ese espacio-tiempo lo cual generó variados conflictos, con el tiempo comenzó a atenderse a respetar la pertenencia territorial (la inscripción barrial), determinados hábitos (como el habitual uso y disposición de la plaza por parte de grupos jóvenes que se reúnen y construyen allí uno de sus espacios de consumo) ciertos saberes (el manejo de códigos barriales) y relaciones (cercanía con los vecinos) como características para escoger a los encargados de llevar esta tarea adelante.

Zorzoli, explica, en relación con quienes están encargados de hacer respetar las normas relativas a los consumos:

“Se trabajó mucho con la feria y con aquellos grupos que habitan la plaza todo el año, son esos pibes que se juntan en la plaza durante todo el año, esos pibes son los que participan de la Comisión de Seguridad, se les da una remera y son los que van a estar trabajando en el recorrido. Se trabaja previamente, esos días del carnaval ellos no pueden tener una cerveza en la mano porque son ellos los que tienen que decir que no se puede tomar cerveza, y son ellos los que toman la cerveza durante todo el año. Son ellos los que van y dicen: ‘che loco, hoy acá no se puede’. Entonces el límite es claro, porque es de una cara conocida, (ese) alguien que te está imponiendo un código, es un par, no es un ajeno. Hemos tenido esa dificultad y de eso también aprendimos porque formaba parte de la Comisión Seguridad gente que eran de otras organizaciones. Entonces vos le decís: “che loco, no te podés tomar una cerveza acá”. Entonces el otro les va a decir: ‘¿Vos quién (...) sos para venir a decirme a mí que yo no me puedo tomar una cerveza acá? La plaza esta, es mi plaza’” (Pereyra y Zorzoli 2013).

Fernández, sostiene en relación a este tema: “(...) a pibes que consumen, poder decirles: vos estás acá y necesitamos que vos puedas controlar a tu hermano que está en cualquiera” (Cena y Fernández 2013).

Situación similar ocurre con quienes están pre-destinados a intervenir en caso de conflictos violentos. Fernández, aclara: “se mete el compañero que más conoce a los que se pelearon, habla con ellos, si hace falta pide que le den una mano, pero tratamos de que sea uno del barrio (...)” (Ibídem). Zorzoli, agrega:

“Lo pensamos más que nada con la gente del barrio (...) que conoce los códigos del barrio y que cuando se arma un desborde (...) el que interviene va a ser siempre alguien del barrio, un referente. Alguien que al otro le suene y le genere respeto, digamos. (...) Estamos todos cuidando, incluso los que no son del barrio. Pero si algo sucede, esa persona tiene que ir a buscar a la persona del barrio y esas personas que van a intervenir están designadas por la Comisión Seguridad” (Pereyra y Zorzoli 2013).

Finalmente, Varón comenta:

“Es importante ir charlando con la gente, de cómo viene el carnaval, matear, entonces eso te permite entrar en otra relación con la gente y saber cuál es la sensación que está causando el carnaval. Porque esa sensación a la hora de causarse algún quilombo tiene mucho que ver. La gente del barrio que habitualmente es la que arma quilombo, está trabajando con nosotros. Tenemos que trabajar junto a ellos la seguridad”. (Cena y Fernández 2013)

Pero si atendemos a que esos jóvenes son quienes habitualmente violaban las reglas y a que los vecinos han sido quienes principalmente han encarnado peleas y disputas callejeras que han generado, en algunas ocasiones, hechos graves de violencia, esta decisión también supuso la transformación de quienes podían obstruir el normal desarrollo de la fiesta en aquellos que deben defenderla. Esto, a primera vista, podría ser considerado como una típica neutralización del “otro” incluyéndolo, cuestión que aquí supondría la inclusión a la comunidad festiva de un “otro” que, complejamente en este caso, es un vecino, para que aquella viva. Sin embargo, esta treta por excelencia de muchos sistemas inmunitarios, adquiere en este caso otros ribetes ya que no supone una mera inclusión sino un empoderamiento.

La intención no es sólo disuadir a quienes podrían generar tales situaciones sino que el mecanismo supone una re-significación de ciertos saberes, hábitos y otras particularidades en función de generar un mecanismo inédito de seguridad que propone el ejercicio de un cuidado entre pares que disipe la jerarquía y la exterioridad que habitualmente caracteriza toda política de este estilo. El ser pares no implica, empero, proclamar una llana e ilusa igualdad sino que esos pares tienen roles que, no obstante, no son adjudicados extra-comunitariamente. Al mismo tiempo, las normas que se hacen valer son construidas colectivamente, aunque con una especial participación de quienes hace años organizan la fiesta. No hay en él soberanía externa que reclame obediencia como en el clásico paradigma inmunitario moderno así como tampoco mera defensa particularista de lo propio. No se obedece leyes externas, no se respetan jerarquías foráneas, la endogamia, que conlleva una revalorización de “haber” territoriales parece presidir el mecanismo que es sin dudas un gesto comunitario de empoderamiento.

El mecanismo de seguridad comunitaria vela por el auto-cuidado de la fiesta y de sus participantes (en tanto tales), lo que supone a su vez la custodia de la alegría cuya conservación y multiplicación se piensa, como antes dijimos, como un sistema de auto-defensa. Por consiguiente, la comunidad festiva se cuida auto-inmunitariamente a sí misma o mejor, a aquello sobre lo que se monta la posibilidad de esgrimirse. Se cuida esa vida en común que allí se gesta, una vida alegre aunque este cuidado implique modular la intensidad de algunas líneas de fuga vitales que la fiesta desata. Es ésta la complejidad de las bio-resistencias, del hacerse cargo del lazo entre política y vida desde una postura emancipadora. Es el resultado del carácter bifronte de estas líneas de combate que debemos asumir si creemos que la lucha ya no se limita a un “(...) conjunto de acciones para destruir, liquidar a un enemigo” (Figueroa 2004: 220), ergo, si creemos que el meollo del desafío radica en producir otras formas de sociabilidad, otras imágenes de felicidad, una acción creativa de nuevas formas de vida.

Ahora bien, luego de constatar cómo esta experiencia expresiva artístico-cultural alumbró desafiantes experiencias-ensayo políticas, queremos abordar un último señalamiento con respecto a su temporalidad. Coincidimos con las lecturas que sostienen que la fiesta delinea otra vivencia del tiempo, que parte a partir de su celebración un tiempo propio dislocado, diferente y diferido de la temporalidad cotidiana. Creemos que estas fiestas se constituyen en momentos de impasse a la cotidianeidad apremiante, en detenciones a la dinámica a veces voraz de la vida diaria que tiene como contracara el tedio que acompaña tanto a los cuerpos dependientes del consumo compulsivo como a los agotados por la explotación y brutalidad de un trabajo sin fin -y a veces sin garantías de consumo- (Cfr. con Ramos mimeo).

Ahora bien, pensamos que esta detención, este tiempo fuera de tiempo, no sólo lo es en tanto aloja el devenir festivo, la libación, el goce, el disfrute, en fin, la vivencia de la fiesta sino que esa temporalidad se multiplica en variados interregnos vivenciales que hojaldradamente permiten el emplazamiento de las experimentaciones políticas que del carnaval emergen.

Así este carnaval encarna el tiempo repetitivo, insistente de la protesta, del pedido de justicia legal por el asesinato, pero también el tiempo procesual de una justicia que consideran no se mendiga sino que se construye en cada una de estas ediciones y se actualiza y reencarna según el contexto en ésta y otras causas.

Por otra parte, el carnaval encarna el lapso temporal, el intervalo, de otras críticas que exceden a esta denuncia, es el tiempo de la generación de otros lugares de enunciación no comúnmente habilitados por el orden social así como de la legitimación de otros que arduamente han sido rebeldemente ganados. Es el tiempo de la transformación ritual, de la primacía del logos corporal de la alegría, de las auto-gestiones del propio cuerpo, es el tiempo fugaz de la comunidad festiva, es el tiempo de múltiples metamorfosis, y un tiempo en el que, a contracorriente de toda experiencia esquizoide de la fiesta, permite la cristalización, la re-construcción y puesta en juego de saberes populares, de vivencias colectivas, de tradiciones organizativas y de militancia política y cultural necesarias para llevar adelante estos emprendimientos auto-gestivos.

En términos generales, estas múltiples capas suponen una temporalidad de la fiesta que disputa con la consideración del tiempo como principio de imposibilidad de vivir, de ocuparse, de sentir en común. Corrompe la falta de tiempo como temporalidad policial por excelencia, a partir de la afirmación de un tiempo heterogéneo, propio de la comunidad, a través de la disposición del tiempo para lo común en los sentidos antes enunciados.

Ahora, bien, ¿qué dejan las fiestas luego?, ¿qué ocurre cuando el tiempo se agota?, ¿qué pasa luego de esta temporalidad “cenicienta” de la fiesta? En otros términos, cabe preguntarse aquí por los residuos de la fiesta, por lo que sucede, sobre todo, con los

diferentes gestos, vivencias, experiencias y desafíos políticos que allí se gestan. Ergo: ¿tiene efectos rebeldes perdurables la fiesta?, ¿dejan huella en la sociedad y en sus procesos de resistencia o sólo es un colorido traje como aquellos que visten esporádicamente los murgueros?

Y aquí se topan de bruces los tiempos de la fiesta, de esta experiencia expresiva artístico-cultural, incluso podríamos decir los tiempos del arte y los de la política. Tensión dilemática que ha recorrido más visiblemente a veces, con más sosiego otras, buena parte de las líneas de este escrito. En efecto, ¿cómo conciliar la temporalidad acotada de la fiesta, también del arte, con otros requerimientos temporales de la política? ¿Es deseable, posible - y, en ese caso, cómo- volver también plástico el límite temporal de la fiesta?, ¿la fiesta puede (y debe?) metamorfosear también su propio tiempo?, ¿hay lugar para esta exigencia?, ¿o radica en una imposibilidad de ese estilo la naturaleza de su fuerza y encanto?, ¿se aloja allí, en esa irreconciliación, uno de los puntos en los que el arte y la política desquician su junción?, ¿o es acaso que la política también es tributaria de ese tiempo?

En fin, ésta es una de las autopistas en las que se despliegan esas nuevas formas de imaginación estética y política que se crearon o visibilizaron en el histórico proceso dosmilunero argentino, una fiesta que se inscribió en una de las estéticas en la calle del momento, una experiencia que se pergeñó y, en parte, adueñó de un contexto de reverdecer murguero y carnavalero que invadió la ciudad en esos años y que hizo gala de una tradición que caracterizó a la ciudad y especialmente a sus momentos económico, social y políticamente más álgidos. Una escena del repertorio que artística, cultural y políticamente lo excedió con creces tal como hemos dado cuenta a lo largo de este apartado. Una línea fuerza que, con las mutaciones y saludables travestismos que impone el paso del tiempo, continuó y, más aún, volvió a revitalizarse en estos últimos años. Un fenómeno que habrá que seguir investigando contemporáneamente, admitiendo sus tensiones permanentes que no auspician solución sino sólo cristalizaciones conflictivas momentáneas. Tolerar incómodamente la falta de imágenes, idearios, respuestas nítidas. Soportar lo que mucho nos abruma y por ello no oblitera su pensamiento.

IX. CONSIDERACIONES FINALES

“Lo pasado cargado de potencia es un terreno abierto a las interpretaciones más diversas. No se trata de abanderarse en él, y quedar a la expectativa de una repetición literal, sino de elaborarlo como fuente de inspiración y saberes en la búsqueda constante de nuevas aperturas. El proceso no finaliza en derrotas y victorias, pero nosotros sí podemos quedar congelados y apartados de su dinámica. Aprender a desarmar las formas y fórmulas, antaño exitosas, no puede significar un fenómeno del orden del arrepentimiento o de la simulación. Al contrario, ‘soltar’ la forma de la que nos agarramos en la melancolía sólo puede resultar saludable al interior de una renovación de la apuesta al proceso que exige despertar la sensibilidad y la intuición de posibilidades. Soltar una forma sólo puede querer decir, entonces, recuperarlas todas como posibilidades; armarse de una auténtica memoria política”.

Colectivo Situaciones

I

Con ansias de toparnos con el sosiego de un remanso, llegamos aquí. Empero, esta experiencia sigue encandilándonos en algunos puntos a los que, en forma de un breve recuento, a modo de condensada síntesis de lo que aquí hemos trabajado, queremos con una ya cansina insistencia, volver.

Pensamos el 2001 como tiempo prístino y prismático, como acontecimiento que dio a luz y echó luz sobre una serie de pre-existencias que en ocasiones se constituyeron a posteriori en cimientos de una genealogía. Una “crisis” que trascendió su poder de revocatoria y se trasmutó en una instancia de redescubrimiento de las potencias populares, no un mero momento de negación sino una auto-afirmación con una insoslayable singularidad política y poética. Un acontecimiento político que fue y es una obertura obligada, una apertura que exige, que fuerza a ser parte de ella. Una apertura que viola el límite de la ontología, la esfera del ser no queda a salvo y es recinto de insidiosas preguntas y someras respuestas. Transfiguración del aquí y ahora que se propaga expansivamente y sin miramiento hacia lo que la precedió -incluso hacia lo que la preparó- y sobre todo hacia el orden de las sucesiones que quedaron presas de la producción prolífera de efectos. Un acontecimiento umbral en el que el arte, o mejor, la miríada de prácticas y experiencias que con mayor o menor liminaridad pueden adjetivarse a su costa, desempeñaron un papel estelar.

Decíamos en los primeros supuestos de esta investigación que la llamada crisis del 2001 conllevó, en Rosario, la proliferación de nuevas formas de imaginación estético-política y político-estética, a la par que visibilizó otras que se gestaron desde mediados de la década anterior y, de las que, en parte aunque no totalmente, son continuidad las nuevas. Al respecto, nos urge en esta instancia hacer algunos ajustes a esta idea inicial.

En primer lugar, uno que atañe a un plus que creemos que el arte aportó en este sentido. Afirmábamos que el 2001 supuso un gran despliegue de creaciones así como la decidida aceleración de sus modos de producción. Anunciábamos al pasar que presumíamos que el arte constituyó un clima de imaginación activa, un clima de germinación propicio para producir experiencias que excedieron la práctica artística. Es esta, creemos, una primera precisión, es decir, no sólo sucedió en estas imaginaciones una hibridación entre el campo

de la estética (y del arte, más precisamente) y el de la política sino que las experiencias artísticas compusieron un caldo de cultivo, tallaron un clima que propició la emergencia de figuras políticas. Sobre el final de estas líneas, volveremos a ello con más detalle.

En segundo lugar, aseverábamos que proliferaron a la vez que se visibilizaron imaginaciones ya presentes que habían tomado forma principalmente desde mediados de la década anterior. Efectivamente, tal como veíamos respecto de los componentes de las dos estéticas-en-la-calle que trazamos, todo no fue producto de la crisis sino que muchas de sus existencias se asentaron sobre un piso de pre-existencias a las que indudablemente el acontecimiento echó luz. Empero, con respecto a las creaciones propias del repertorio de protesta analizado, el acontecimiento significó un giro decisivo. Se gestó en respuesta, siempre mediada, al asesinato, y a su vez se nutrió de creaciones que, por lo general, no respondieron al know how de formas de proceder habido hasta el momento. Se entró en esas dos estéticas existentes pero la crisis como acontecimiento y el asesinato puntualmente fueron decisivos para la generación de estas dramaturgias que implicaron, como resumiremos enseguida, un viraje decisivo que acentuó y dinamizó la recurrencia a prácticas y expresiones estético-artísticas como elementos centrales del desarrollo y efectividad de los repertorios de los sectores populares rosarinos.

II

Antes de pasar a ello, detengámonos brevemente en la primer estética-en-la-calle visual y performática en las que se entramaron las prácticas de esta estirpe que integraron el repertorio. Como señalábamos, creemos que el activismo artístico esmeriló esta estética que tuvo su política. Los tres colectivos que analizamos evidenciaron cómo desde mediados de la década del 90' hasta promediar la siguiente, Rosario mantuvo una fecunda actividad en este sentido. El 2001 hizo pie en un circuito tallado años antes pero transformó a los grupos que lo atravesaron así como dio lugar a otros nuevos marcados decididamente con la impronta del acontecimiento.

Instauraron en la trama urbana un modo de proceder del arte no habitual hasta el momento y que, en algún sentido, operó de plataforma de inscripción o acompañó –según los casos– los repertorios de protesta de otros sectores no legitimados y, en algunos casos, ni siquiera familiarizados con la lengua artística. Para ello, en primer lugar, debieron empuñar sentidos cuestionamientos a la institución social arte con la que mantuvieron, tal como hemos visto, singulares tensiones dilemáticas que en algunos casos evidenciaron paradojas o contradicciones no menores. A pesar de su pertenencia a la Academia artística y de ocupar sitios de enunciación legitimados en el circuito artístico o en el mundo cultural –en general– más allá de la marginalidad de estas ubicaciones, contribuyeron a refundar un concepto de arte que se alejó del orden del ser para situarse en el del hacer, un hacer que propició la

multiplicidad de creaciones, que desconoció las fronteras entre aquello que puede o no ser considerado como perteneciente a este ya vapuleado recinto y que violó especializaciones y disciplinas. Renegaron de ser considerados artistas -en sentido clásico-. En consecuencia, la destitución del escudo ontológico y del conocimiento especializado llamaron, con diferente grado de concreción según los casos, a una experiencia igualadora. También irrumpieron contra las estrategias de mercantilización y elitización del circuito. No obstante, mantuvieron la idea de obra y su preocupación por aspectos técnicos y estilísticos de diferente modo. Al mismo tiempo, la radicalidad de los planteos y los trayectos con la institución variaron según los casos, trazando recorridos que mientras en algunos fueron de adentro hacia afuera en otros lo hicieron en sentido inverso, aunque su habitar fuera, generalmente, corrosivo y virósico para con ella. Un afuera que no siempre fue a priori sino, a veces, a posteriori del rechazo del recinto encumbrado.

Inscribieron en clave artística claras críticas y disonancias que textualmente, es decir, a nivel del contenido, agrupamos en cuatro categorías. Además de las de talla más endogámica, destinadas a cuestionar explícitamente e, incluso, a invadir subversivamente a la institución arte; el modelo neoliberal, con especial ahínco en las características que le imponía el decálogo de medidas económicas y sus consecuencias sociales y los saldos propios de la “crisis”; el sistema político y, en algunos casos, específicamente partidario de la mano de la corrupción e ineficiencia del Poder Judicial; y la problemática de los Derechos Humanos, principalmente, en vinculación directa con la última dictadura militar, aunque también atendiendo a la represión policial en contextos democráticos, fueron los núcleos temáticos a los que estos colectivos destinaron sus intervenciones.

Sin embargo, para concretarlas previamente, debieron instaurar a la calle como el gran teatro de estas prácticas. Un escenario sin límites precisos, sin tablado, que incitó a la expropiación de veredas, paredes, plazas, mobiliarios y artefactos urbanos y que arengó incluso a la intromisión en espacios privados increpando la condición que los vuelve tales. De este modo, talló espacios-tiempos alternativos y disruptivos en relación con los sitios de emplazamiento habituales de la experiencia artística. Incitó múltiples formas de objetivación y espacialización estética.

A ello debe sumarse el soporte social concreto de cada intervención, es decir, las situaciones sociales en las que ellas se desarrollaron. Las manifestaciones que acompañaron, las protestas que visualizaron, las jornadas de las que fueron parte o incluso la convulsionada calle de comienzos del milenio a la que contribuyeron a delinear, constituyeron una de las vigas que asentaron la politicidad de estas acciones.

Por otra parte, el activismo construyó esta estética y su política a partir de la instauración de una inmediatez que rompió barreras entre ellos, las obras y los espectadores a los que interpeló desde una lógica que propició su emancipación en cuanto tales. Auspició un

involucramiento que intentó romper distancias. Con diferente radicalidad, la ampliación del público del arte y en determinadas ocasiones la socialización de sus prácticas y la creación de situaciones de co-producción coyunturales que apelaron a la constatación de la igualdad de capacidades y al destrone del privilegio del saber especializado, fueron característicos de estos colectivos.

Asimismo, los modos de cooperación y de acción colectiva de los que el activismo formó parte se nos impusieron como otro factor a atender en aras de asir su politicidad. Su contribución a la pródiga relacionalidad que distinguió la coyuntura en cuestión, en otros términos, su disposición a inaugurar y favorecer vínculos, intercambios y acercamientos con otros, es decir, la preocupación por un afuera común pueden computarse en esta línea. Más precisamente, distinguimos tres modos de cooperación: uno dado por su relación con otros grupos de artistas, otro por los vínculos en la gestación de sus acciones con sujetos u organizaciones en los que cada uno mantuvo su pertenencia originaria y, finalmente, otras que conllevaron incluso la indistinción entre los participantes generando sucesos en los que primó la lógica del “tercer grupo”. Más allá de esta predisposición no todos los colectivos manifestaron tal dispendiosa relacionalidad, sino que en algunos casos ésta se vio acotada a determinadas acciones o experiencias.

No obstante, los filamentos de esta tela no se redujeron a los vínculos inter-personales o entre grupos sino que conformaron una circulación estética, que se rebela a ser aprehendida minuciosamente pero que esgrime señales y deja huellas de su existencia. Así, la caprichosa lógica política del contagio estético ha sido quizás una de las cuestiones más interesantes que debemos reseñar y que trascendió a hacedores y portadores. Los artefactos se echaron a andar como clave de una productividad expresiva que en momentos de su plena efervescencia creativa desconoce autores y dueños y obliga a focalizarse en esos puntos en los que las energías, las fuerzas, cuajan, coagulan y sellan fusiones de ingredientes a veces desconocidos.

Es esta convicción la que nos llevó a intentar buscar algunas señales más allá incluso de lo que los propios entrevistados reconocían. Fue esta caprichosa tozudez la que nos condujo a desoír las primeras impresiones que delineaban circuitos inconexos entre las prácticas de estos colectivos y las de los sectores populares rosarinos. Si bien, en una primera instancia, entre los grupos que analizamos y entre ellos y quienes perpetraron el repertorio en cuestión, sólo encontramos como vínculos explícitos los dados por “El Hormigazo”, ese primer gran hallazgo pujó en la búsqueda de esos otros lazos, de lo que llamamos itinerarios que si bien no fueron con estos grupos, salvo en el caso mencionado, sí lo fueron con otros miembros de este circuito así como con sus modos, objetos, etc. Al mismo tiempo, estos colectivos también se montaron y re-generaron en ese protagonismo social no proveniente en principio del mundo del arte, del que los actores del repertorio en cuestión fueron

centrales, y que irrumpió en las calles con sus propuestas estético-artísticas. En otros términos, no hay pioneros sino tramas, texturas, condensaciones.

Finalmente, el activismo artístico a partir de sus producciones pero también de sus modos de llevarlas a cabo propició la gestación de agenciamientos intersubjetivos, el deslizamiento de algunos vectores de subjetivación alternativos sobre todo con quienes no estaban familiarizados con la experiencia estética.

III

Las intervenciones visuales y performáticas que conformaron el repertorio surgido debido al asesinato de Pocho Lepratti se emplazaron en esta geografía visual y performática que, como decíamos al comienzo de esta investigación, si bien fue principalmente delineada por la labor de estos grupos también lo fue por otras cientos de propuestas de artistas de este tipo e incluso de sujetos y colectivos no ligados estrechamente con la práctica artística pero que estaban inmersos y daban forma a ese clima de irradiación creativa.

Pintadas, hibridadas claramente con lógicas graffiteras, pintadas-stencil, los murales –sobre los que hicimos un breve pasaje- y la acción repetida en varias oportunidades de cambio de nombre a la calle Presidente Roca, conformaron prioritariamente las herramientas visuales a las que recurrieron y que nosotros registramos como una primera toma de este repertorio. En algunos casos, principalmente las pintadas, habitaron cierto espacio liminar como recurso estético-artístico pero de todos modos ilustraron la ciudad, incluso concibiendo a ésta como una obra de arte a modelar.

Las pintadas fueron uno de los únicos recursos que provenían de sus modos de acción anteriores al asesinato, principalmente modelados por su participación en las marchas y actividades del *Movimiento Nacional Chicos del Pueblo*. Sin embargo, con posterioridad, adquirieron claramente otros matices, una variedad, extensividad y un marcado carácter virósico a partir del cual lograron imponer el pedido de justicia a lo ancho y a lo largo de la ciudad, del país e incluso internacionalmente.

En nuestra sucinta clasificación distinguimos en función, principalmente de su literalidad, pintadas reactivas, en memoria, personales, de arenga y de anuncio. Pero más allá de las precisiones a las que aquí no podemos volver, destacamos la función que cumplieron en este repertorio dos imágenes que se convirtieron en verdaderos emblemas de la lucha y a partir de los cuales se produjeron una serie de flujos relacionales que nos interesa particularmente resaltar, a saber: la hormiga y el ángel de la bicicleta.

Así, la hormiga funcionó como un dispositivo de transmisión que permitió a partir de su extensión parasitaria la propagación sostenida de esta protesta. Mantuvo vivo, en un primer momento, el pedido de justicia y, posteriormente, la figura de Lepratti y sus luchas. En consecuencia, también operó como un dispositivo de memoria que impidió el olvido. Al

mismo tiempo funcionó como un dispositivo equivalencial en la medida en que fue apropiada como símbolo distintivo de diferentes organizaciones y luchas. En efecto, progresivamente renunció a su carácter diferencial para referir a esta protesta concreta y permitió que aquellas se identificaran a través suyo tejiendo una cadena simbólica entre ellas que tuvo como denominador común el trabajo militante, paciente y mancomunado. Finalmente, fue un privilegiado dispositivo relacional ya que produjo múltiples vínculos que ligaron a artistas individuales y colectivos, a ellos y a quienes motorizaban el repertorio, también la hormiga linkeó variadas intervenciones e incluso manifestaciones provenientes de diferentes formatos (textuales, visuales, musicales, etc.).

El ángel de la bicicleta, por su parte, también se desplegó como un dispositivo de transmisión, de memoria y relacional, pero no portó el carácter equivalencial que distinguió a la hormiga, sosteniendo, en cambio, un decidido porte diferencial. Fue un signo complejo que adoptó diversas valencias. Tuvo un carácter simbólico, tal como explicamos anteriormente, ya que representó el trabajo militante de Lepratti, conllevó cierta reivindicación de lo popular, señaló su muerte y conjuntamente cierta angelización del trabajo de la militancia popular. Pero, sobre todo, su carácter fuertemente icónico-indicial, es decir, su relación figurativa y analógica con el referente (Lepratti) así como la continuidad existencial que la silueta de ese hombre alado mantuvo con él y con su asesinato, exaltaron su impronta diferencial, a partir de una serie de referencias identificatorias y afectivas que, en este caso, le impiden independizarse del referente para representar otros procesos. Cuestión que sí ocurre, como resaltábamos recién, con la hormiga sobre la que prima una valencia simbólica.

Ahora bien, las pintadas en general, y especialmente las que imprimieron estas imágenes, trazaron una serie en esos itinerarios a los que antes referíamos. En primer lugar, lo sucedido con las bicicletas de Traverso, re-significadas popularmente como vinculadas a Pocho Lepratti a pesar de que fueron realizadas meses antes a su muerte y por otras razones, sobre las que se imprimió anónimamente la consigna “Pocho Vive!”; más aún su incorporación posterior como parte de los stencils que se propagaron en la ciudad e incluso su utilización como imagen que estampada en una bandera representó al *Bodegón*, señala uno de los trayectos más interesantes entre artistas pertenecientes a la movida del activismo artístico y quienes llevaron adelante el repertorio en cuestión, inicio de un largo camino de intercambios e interacciones entre Traverso y esta lucha, algunos de los cuales hemos reseñado. En segundo lugar, la travesía que condensa la hormiga también es digna de ser destacada en este sentido. Como decíamos, Cantore, integrante de *Trasmargen*, diseñó la primera hormiga tanto para ser construida plásticamente como para ser dibujada y stenciliada; Hugo Ojeda realizó uno de los moldes con los que se estampó y Saavedra posteriormente hizo su propia versión que fue la más difundida y que, incluso, se convirtió

en la firma de sus realizaciones personales. De ese modo, la genealogía de la hormiga que representó la lucha y que fue impresa permanentemente por esos jóvenes en la ciudad, portó otro rico itinerario. En tercer lugar, algo similar sucedió con el ángel de la bicicleta realizado primero por Müller, luego reproducido por Saavedra, y con posterioridad por el grupo *Arte por Libertad*, signo que luego fue viralizado por estos jóvenes principalmente a partir de la técnica del stencil.

El re-nombramiento de la calle “Presidente Roca” por “Pocho Lepratti” repetida en varias ocasiones compuso otra parte de las dramaturgias de tinte visual que se pusieron en juego. Y señaló también otro itinerario. En su primera edición, la acción fue diseñada por los jóvenes que pertenecían, ya difusamente, a *La Vagancia*, y empezaban a serlo del *Bodegón* junto con miembros de ATE, otros militantes sociales y Hugo Ojeda. En sus posteriores re-ediciones participaron Saavedra y Traverso, entre otros artistas callejeros, además de variadas organizaciones del campo popular así como quienes singularmente se sumaron a esta apuesta. Pero más allá de los trazos voluntarios que esta intervención esgrime entre estos artistas callejeros y el repertorio en cuestión -trazos que se engrosan a través del antecedente de los cambios de nombre hechos a otras calles por el propio Ojeda- plasmó otras líneas menos voluntarias como su genealogía con una intervención similar realizada por *Arte en la Kalle* varios años antes. Es éste un claro ejemplo, junto con los otros que hemos mencionado en relación con la hormiga y el ángel, en el que las figuras, los objetos, las acciones deciden ser artefactos que circulan más o menos anónimamente, para quien no se empeñe en buscarle el rastro, como parte de un acervo colectivo que hila un denso tejido estético y político.

Los murales tuvieron también un gran protagonismo, del cual por las razones ya enunciadas, sólo pudimos dar parcialmente cuenta. En los albores de esta práctica combinaron muchos de los recursos presentes en las pintadas y sumaron otros, principalmente de tinte evocativo. Muy de la mano de la solemnidad que suele caracterizar a este tipo de intervenciones, aludieron al rostro de Pocho o a consignas que reivindicaban sus dichos o hechos. Pero, principalmente, nos interesó destacar en relación con esta práctica su modo de realización colectivo, las formas en que propició el encuentro, la socialización de saberes y la participación de vecinos y demás personas que no frecuentaban otras intervenciones. Del mismo modo nos urgió, al menos, anunciar cómo la incidencia de esta experiencia superó la protesta puntual e inauguró cierta tradición muralista del barrio muy impulsada hacia 2007 con la conformación del grupo de muralismo popular *Arte por Libertad* que en sus inicios formó parte del *Bodegón*. Más aún, al menos indicar, cómo a partir de este tipo de intervenciones se crea este grupo que es uno de los colectivos de artistas con más protagonismo en la lucha popular rosarina, hasta la

actualidad, proceso sumamente interesante de desandar pero que, en esta ocasión, excede las posibilidades de nuestro trabajo.

Finalmente, más allá de las especificidades de cada acción en la que decidimos no centrarnos demasiado, creemos pertinente destacar cómo este repertorio alumbró un continuum gráfico-pictórico que -obedeciendo a algunas tradiciones y desconociendo otras- adquirió una masividad no habitual hasta el momento y que perdura actualmente, aún, sellando las calles rosarinas. Un aparato visual pionero en cuanto a su presencia pública y su capacidad de contagio que tomó decididamente la palabra en el territorio a partir de sus variadas formas de espacialización. Ocupó la casa de Lepratti, el barrio, se impregnó en el resto de la ciudad, en lugares de densa visibilidad, en otros emblemáticos y en todos aquellos a los que disputó su ajenidad, convirtiéndolos en hojas en blanco sobre las cuales dijeron lo que ellos quisieron. Una toma y re-significación del espacio público –aunque también de algunos privados- que se entroncó con la ocupación que el activismo artístico ya había emprendido así como también con la propia comprensión colectiva de las posibilidades callejeras o, más bien, la comprensión callejera de las posibilidades colectivas particular de esa coyuntura. Se adueñó incluso de las paredes de otras ciudades que forzosamente incluyeron en su trama urbana una denuncia, un reclamo, que desconoció extranjerías y pertinencias.

Una visualidad que conformó gran parte de la imaginaria de la resistencia popular rosarina y que impulsó otros modos de hacer “protesta”, un “saber hacer” que luego fue retomado en diversas ocasiones tanto para denunciar a otras víctimas de la feroz represión de comienzos del milenio como para otras protestas populares. A ello volveremos.

A estas intervenciones se sumó, entre otras como las bicicleteadas y las pintadas en vivo, “El Hormigazo”, aquella performance de masas sobre la que nos posamos en tanto experiencia sinérgica en la que vimos el melódico funcionamiento de los diferentes engranajes de la máquina que compuso esta primera estética-en-la-calle a la que este suceso, junto con las acciones ya enunciadas, contribuyó a dar decididamente forma.

Una apuesta que supuso incluso la transfiguración del propio colectivo de artistas que lo motorizó. *Trasmargen* mostró allí otra impronta, que si bien fue previa a la disolución del grupo, representó su cénit político.

Un contundente ensayo de articulación, una experiencia de cooperación entre este grupo y los jóvenes del repertorio, del que participaron también parte de los otros artistas callejeros antes mencionados junto con una multiplicidad de organización y de rosarinos de a pie que se sumaron a esta congregación masiva que selló la historia del activismo y de esta lucha en particular.

Una performance con resonancias prospectivas y retrospectivas que se anidaron en el nombre mismo de la intervención, nominación en la cual se coagularon las intenciones del

grupo con la utilización de la hormiga como símbolo del pedido de justicia por el asesinato de Pocho enarbolada en el cuento “Pochormiga” que actuó como vaso comunicante. También en esta línea, puede leerse la misma re-edición de sus sentidos en tanto que si bien en un primer momento fue concebida como forma de reivindicar a los trabajadores comunitarios no reconocidos luego se convirtió en una decidida arma del repertorio que se conjugó con otras como la marcha que la antecedió. Al mismo tiempo, contribuyó fuertemente a la sedimentación de la hormiga como símbolo y, finalmente, dicha denominación fue vaciada de su significado original y usada para referir a otras acciones posteriores de las que ni siquiera participó *Trasmargen*, como por ejemplo, los carnavales y otras jornadas y marchas. En fin, además de ser un episodio que condensó una densa relacionalidad fue también una usina de artefactos, una fábrica de efectos estéticos y políticos que perduran hasta el presente.

IV

La segunda toma que hicimos del repertorio compuesta principalmente por la experiencia expresiva artístico-cultural del Carnaval-cumple de Pocho, nos obligó, como ya hemos relatado, la necesidad de articular una segunda geografía, una segunda estética-en-la-calle que considerábamos cada vez más prioritaria asir a medida en que avanzábamos en el estudio de esta fiesta carnestolenda. Una estética festiva de la que también consideramos pertinente, a diferencia del caso anterior, reseñar algunos antecedentes históricos. Una historia que nos impuso como un flash ante nuestros ojos, la importancia de esta festividad para los sectores populares rosarinos que entablaron a partir de ella una continua disputa, cierta resistencia inorgánica al ordenamiento urbano, a la culturización y disciplinamiento que el avance de la ciudad pretendía imponerles. Una tensión que no fue clara, que tuvo sus ricos matices, sus grises, pero que perduró a lo largo de los años. Una historia que tuvo un falsete, un engañoso fin con el siniestro Proceso de Reorganización Nacional.

Porque, luego, vino el tiempo de las resurrecciones, y es ahí donde afinamos la pluma y delineamos esta segunda estética integrada por el reverdecer carnavalero y por el surgimiento de un movimiento murguero que, a diferencia de su fiesta madre, no reconoce antecedentes en expresiones similares que lo precedieron sino que filia sus orígenes en otras latitudes. El reverdecer de fines de la década del 90' supuso dos movidas, una representada por los carnavales-corsos municipalizados y otra por fiestas populares más de tinte auto-gestivo que diferenciamos brevemente aunque la primera de ellas no haya sido motivo de nuestro estudio. La estandarización, la espectacularización, la mercantilización y la competencia aparecieron al modo de una foto instantánea como dinámicas muy presentes en la primera de ellas. Sin embargo, esta primera movida incluyó, aunque bajo la lógica del espectáculo, por mucho tiempo, masivamente a los rosarinos y llegó más decididamente a

sectores no politizados o vinculados a las agrupaciones de cierto circuito que caracteriza a la segunda. Además, las mixturas, como retomaremos en las líneas siguientes, no se ausentaron aunque no permitieron la homologación de ambas corrientes.

La segunda fue especialmente de nuestro interés porque allí se encabalga el carnaval que estudiamos. Esta movida es primariamente, aunque no nítidamente, auto-gestiva. No emula los formatos de los carnavales de otras latitudes sino que se despliegan fiestas en las que las tradicionales agrupaciones del carnaval suman su actuación a las de otras manifestaciones del arte y la cultura popular rosarina. Se da una interesante coordinación entre las distintas experiencias que componen la movida que, a la vez, no privilegia sólo criterios estéticos para su participación, que no es rentada, sino otros como la pertenencia a un mundo cultural compartido. Esta cuestión se encabalga en cierta pensabilidad política que con mayor o menor explicitación y profundidad todos desarrollan ya que están atravesadas por consignas, problemáticas o al menos intenciones de ese orden.

Cuentan con otra diagramación espacial que, a nuestro entender, es fundamental para potenciar una vivencia más comunitaria de la fiesta, cuestión que también se vincula con los modos en que los cuerpos son puestos en acción. En otros términos, esta segunda movida no apela sólo a la visualidad de los mismos sino a una sonoridad y textualidad que no puede ser comprendida en las pasarelas para el desfile que se hacen presentes en otros casos. Si hay, no obstante, la presencia de un escenario que marca cierta fisura a esa horizontalidad que trata de ser recuperada con la interacción que se produce con quienes están debajo tanto a partir, por ejemplo, del desplazamiento de las murgas de estilo porteño que desarrollan su actuación arriba y debajo del escenario y que suelen coronar sus presentaciones con matanzas de las que participan los espectadores, también con las largas hileras de parejas del público que acompañan con su danzar a los grupos folklóricos que se presentan así como a través de los bailes de cierre que, generalmente al ritmo de bandas de cumbia, suelen hacerse cuando termina la jornada. Sin embargo, más allá de ello, la puesta del escenario no elimina su ambigüedad y pone en primer plano una tensión o cierta complicidad con las formas de mostrarse y ser visto propia de la lógica espectacular que, como en otros casos, desconoce la claridad de las resistencias de manual.

Empero, más allá de la estampa que imprime la foto, como vimos, esta división entre movidas carnavaleras no goza de la nitidez que la mirada estática del pasaje descriptivo que debimos, en parte, hacer por razones de extensión, muestra. Ambas movidas compartieron organizadores, parte de los cuales fueron contratados por el Municipio para otras actividades, y muchas murgas participaron de uno u otro espacio accediendo, según relatan, a los carnavales-cursos por razones de utilidad económica. Por otra parte, la auto-gestión no fue plena sino combinada con requerimientos puntuales hacia el Estado lo que conllevó, en algunos casos, un tipo de relación que instaló una modalidad de demanda perjudicial. Esta

lógica apareada a la necesidad de obtener recursos, la focalización en el Municipio, combinada con la prédica anti-estatal radicalizada de algunos muy de la mano al miedo a la cooptación, mutiló en ciertas ocasiones -frente a la imposibilidad de la auto-gestión absoluta- la exploración de otras instancias estatales en todos los niveles que podrían haber conducido a evitar el tire y afloje que reiteradamente se produce para conseguir el escenario, la iluminación u otra infraestructura necesaria y a emprender procesos de negociación y aprovechamiento más lúcidos en los que se adquiriera otro protagonismo que se escape de la dinámica del simple pedido. Esta cuestión fue trabajada y emprendida con audacia en la experiencia del carnaval de Ludueña.

Y además, como veremos enseguida, las otras dinámicas que caracterizaron a la primera tendencia y que la diferenciaron de la segunda (estandarización, profesionalización, competencia y mercantilización) tensan, actualmente, el panorama murguero. Complejidades que no hacen más que mostrar las interfaces (Cfr. con Alabarces y Rodríguez 2008) con la cultura masiva y con los dispositivos institucionales y del mercado que caracterizan a la cultura popular en general las que, por razones del tipo de prácticas que aquí analizamos y de los objetivos que nos propusimos como eje de la investigación, no hemos podido abordar pero que quedarán pendientes para una próxima instancia.

Decíamos que un análisis en especial merecía dentro de esta movida el movimiento murguero que distinguió desde fines de los 90' y más aún después de 2001 a la ciudad, experiencia que se entronca en la organización de las fiestas a las que hemos aludido y que, por lo demás, tensiona aún más las complejidades señaladas. Se multiplicaron sobre fines de los noventa y mediados de la década siguiente las agrupaciones de estilo porteño, uruguayo, así como las que profesaron una tendencia propia. Las mismas fueron agentes activos de la efervescencia y las disputas políticas de la época. Tuvieron una literalidad crítica y una participación concreta en piquetes, asambleas, acampes, manifestaciones y otras formas de protesta. Incluso adquirieron un protagonismo no menor en el repertorio de acciones por el asesinato de Lepratti. De hecho además de participar en las marchas en cuestión, realizaron canciones específicas que entonaron el pedido de justicia y que compusieron parte del inventario de expresiones musicales que integraron las dramaturgias de esta protesta pero de las que no nos ocupamos en esta investigación. Además alojaron una superficie para el debate político así como fueron las instancias de iniciación en estas problemáticas para muchos jóvenes no tallados por ellas de otro modo. Pero, más allá de estas cuestiones más explícitas, su politicidad radicó también en su función como canales de expresión, es decir, a partir de dar cauce a narraciones y sensibilidades sociales independientemente del contenido textualmente político o no de las mismas. Su doble accesibilidad, dada por la plasticidad del género y por estar siempre abiertos al ingreso de nuevos integrantes, convirtió a las murgas en espacios de contención social y de articulación

de diferentes sectores, especialmente de los jóvenes de los estratos más afectados por la crisis.

La flexibilidad del género mencionada obedece a que conjuga diferentes expresiones artísticas que no requieren conocimientos especializados así como a su permeabilidad hacia lo cotidiano, lo que permite validar saberes de lo más disímiles. Las características de la doble accesibilidad hacen que podamos referirnos a ellas como máquinas transculturadoras que mediante sus reelaboraciones y recreaciones de discursos, formas expresivas, costumbres, etc., ponen en relación distintos mundos e historias de diferentes sectores sociales, creaciones que por lo demás corroen la figura del autor aunque la real concreción de esta tendencia depende de las dinámicas de producción que cada agrupación se da y de la presencia o no, así como el rol que desempeña el director.

Asimismo, fueron experiencias que demandaron una importante energía organizativa y que se sumaron al tono auto-gestivo de la época. Sin embargo, también manifestaron la ambigüedad que caracterizó a parte de la movida carnavalera en relación a este punto. Gran parte de los talleres de los que emergieron fueron de financiamiento estatal además de la participación ya anunciada en eventos organizados por éste. En algunos casos, cuando sujetos intersticiales ávidos y con destreza supieron aprovecharse y servirse, sin entrar en posiciones auto-destructivas. En otras, en cambio, no pudieron afrontar una posición intersticial.

Finalmente, las murgas dieron lugar a “formas de aparecer” no comunes para muchos niños y adolescentes de los sectores populares, delineando posibilidades de subjetivación alternativas. No visibilizaron, o al menos no sólo visibilizaron, sino que posibilitaron la construcción colectiva de visualidades en las que no se privilegiaron, por lo general, criterios del orden de lo bello o, pensado de otro modo, trastocaron los parámetros para tal consideración. Muchas se enarbolaron en una evocación plebeya que incluso las distinguió. Aclaráremos, plebeya y no pobre, es decir, un modo de aparecer que instaló una visualidad, para muchos, no grata, dada por la escena de una multitud de niños y jóvenes de los sectores más postergados ruidosos y reivindicando el harapo colorido como traje distintivo. Propiciaron así cierto desquicio de la transmisión de información social que caracteriza al vestuario, al reivindicar con orgullo lo que es motivo de humillación y vergüenza.

A diferencia del activismo artístico que conformó prioritariamente la primera estética, el movimiento murguero continuó hasta la actualidad; desaparecieron algunas agrupaciones pero surgieron muchas otras que nuevamente inundan las calles de la ciudad. Empero, con el tiempo -y si bien esto escapa a la temporalidad matriz de nuestro estudio-, este movimiento adquirió otras particularidades que arriba, en una breve referencia, anunciamos. Por una parte, las diferencias entre las agrupaciones de distintos estilos se profundizaron y construyeron recorridos diversos que se interceptan únicamente en determinadas

ocasiones. Por otra parte, muchas de las de estilo uruguayo, pero también algunas que tributan al porteño –sobre todo las de menor anclaje territorial-, están tensionadas por un horizonte de profesionalización, comercialización, competencia y espectacularización que tiñe también a las que se sitúan en otras latitudes del país y de Latinoamérica. La densidad política de muchas agrupaciones, hasta en su formato más evidente –el textual- ha bajado notablemente en función de la prioridad otorgada a otros criterios, algunas veces de carácter estilístico, otras debido a la necesidad de acceder a públicos más amplios, otras en obediencia a un recambio generacional no impregnado por el clima en el que éstas surgieron, etc. En otro orden, algunas que no han vivenciado tan profundamente estas transformaciones se enfrentan con otros problemas que tienen que ver con su dificultad para conmover a los jóvenes con situaciones sociales más comprometidas, a pesar incluso del arraigo territorial que tienen. Mantienen y acrecientan su planta de niños pero han perdido la seducción que despertaban en la franja etaria que hoy, al menos en el caso rosarino, se implanta como el eje por el que pasa buena parte del nuevo conflicto social.

Lo que indudablemente sucede es que la murga de estilo porteño no sólo fue una máquina transculturadora sino que se transculturalizó como tal y pasó a ser un atractivo de variados sectores sociales. Y las uruguayas potenciaron la procedencia social que ya tenían inicialmente, afectando a numerosos jóvenes y adultos sobre todo de sectores medios estudiantes, trabajadores y profesionales. Las nuevas agrupaciones que han surgido son de lo más variadas. Desde algunas que manifiestan un gran compromiso territorial y una decidida preocupación por el sentido político, hasta otras que conforman verdaderas compañías de un circuito artístico que poco a poco adopta las características del mercado del arte y que incluso entran en un complejo mundo competitivo, principalmente en el vecino país charrúa, en función del cual establecen los parámetros que rigen su existencia.

Más allá de este desenlace, en lo que respecta a la parte de la historia que nos compete aquí el movimiento murguero junto con el reverdecer carnavalero, texturaron esa estética-en-la-calle festiva en el marco de la cual se crea el carnaval de Ludueña. Una estética más fuertemente corporal, incluso, que el ala performática de la otra geografía delineada. Una estética de la presencia física festiva, colorida, ruidosa, con rasgos plebeyos, de cuerpos en disposición de fiesta que supuso la disrupción y la puesta en escena de muchos niños y jóvenes sin parte, en aquellos tiempos, en el orden de las apariciones públicas. A diferencia de la otra estética habitada por sujetos con lugares más legitimados en el orden social, ésta posibilitó otras emergencias que además lo hicieron desde una posición festiva que disputaba incluso las imágenes de felicidad corriente. Cuerpos disfrazados, maquillados, que recuperaron su tiempo para el goce en detrimento de las ocupaciones y estados de ánimo sociales que les correspondían.

Los itinerarios en este caso fueron incontables porque el carnaval-cumple de Pocho no sólo se entró en esta estética-en-la-calle sino que conformó decididamente la segunda movida carnavalera. Podemos aislar algunos trayectos y decir, por ejemplo, que la *Murga de Los Trapos* aprendió en *La Grieta*, organización promotora de gran parte de este reverdecir y pionera en el surgimiento de murgas en la ciudad, o que muchas murgas le cantaron a Pocho denunciando su asesinato y participaron de las protestas; también podemos destacar la organización conjunta de algunas de las instancias de encuentro, la participación de las murgas que compusieron el movimiento y que también efectuaron otras fiestas populares, en la organización de este carnaval o en su tablado. Sin embargo, más que itinerarios en este caso hubo un andar a la par.

V

No obstante este andar, el Carnaval-cumple de Pocho adoptó algunas particularidades que lo distinguen de las consideraciones más habituales del carnaval así como incluso de las experiencias que integraron la segunda corriente a la que referimos.

En primer lugar, fue una plataforma de crítica y denuncia política, desde la alegría, más claramente incluso que otras experiencias festivas de la movida auto-gestiva, ya que enarboló consignas políticas concretas en cada edición. Surgió, de hecho, como parte del repertorio de protesta al que trascendió indudablemente. Esta denuncia se actualizó con el paso del tiempo para reivindicar al resto de los caídos del 2001 así como a otras causas coyunturales, ya que sus consignas se definieron según el contexto, más allá de que nunca abandonaron la que le dio origen. Pero no sólo se expresó la crítica desde su tablado sino que su textualidad política, entendida clásicamente aún, fue más rugosa. Las formas en las que se pensó la participación, a las que se sumaron además de la pertenencia a cierto circuito cultural como en el caso de las fiestas similares, la correspondencia o vinculación con organizaciones sociales o el compromiso político de las agrupaciones, comprendido en el sentido habitual del término, adhirieron otro componente. También los talleres, clásicos del proceder militante, otras actividades, incluso algunas destinadas específicamente a las organizaciones, cargaron las tintas de una politicidad explícita, que, por lo demás, también es más marcada que en las otras experiencias de la tendencia en cuestión que sólo recientemente han incorporado el dictado de talleres. La complejidad organizativa y su carácter abierto también sumaron en esta línea, cuestión que por lo demás comparte, en gran medida, con las otras experiencias de la segunda movida carnavalera. De este modo, este carnaval se convirtió en una superficie de articulación política y de ejercicio organizativo que como ya hemos marcado muchas veces se tensionó con otros sentidos de la fiesta.

En segundo término, de la mano de las interpretaciones más habituales de las carnestolendas, este carnaval supuso la recreación de la existencia individual y colectiva,

fue y es un tiempo de renovación, renacimiento en el que, ahora sí portando un plus, constituye un estado liminar entre la vida y la muerte. Mejor, ha sido diseñado como una conjura a la muerte, como un modo de hacer vivir o de sostener la convicción que se emplazaba en la frase emblema de esta lucha: Pocho Vive! Un modo de canalizar y transformar el dolor representado sobre todo en el ardor de un fuego que distingue a estas fiestas. Fue y es así un rito de pasaje, un compromiso y una promesa de vida que siempre sigue en tensión con su opuesto.

En tercer término, a diferencia de la consideración corriente de estas fiestas como el momento de excesos y gula, la celebración de la comida se desarrolla en otros términos. Preside la fiesta un concepto de comensalidad, de la comida como propiciadora de encuentros e intercambios que sumado a la restricción del consumo de alcohol y de sustancias -al menos en el centro de la plaza- y a la intención de distanciarse de la exposición carnal de los cuerpos que profesan otras fiestas así como algunas agrupaciones carnestolendas, dan lugar a una fiesta medida, que desata una serie de tensiones a las que ya revisaremos en aras de aportar nuevos elementos. Este tópico también la distingue de las otras fiestas de su estilo.

En cuarto lugar, no fue ni es mera inversión del orden social, como tampoco lo son, aunque con menos claridad, las otras experiencias de esta segunda línea. Sucede cierta dislocación en tanto cuerpos predestinados a otras ocupaciones y roles sociales se ponen en fiesta. Sin embargo, el desenlace de la misma no desconoce toda jerarquía ni autoridad constituida sino que refuerza algunos roles y posiciones que, si bien son legitimados a partir de la militancia política o de la referencia territorial, desequilibra una supuesta condición de llana igualdad. Por otra parte, y sentando otra diferencia tanto con las consideraciones habituales del carnaval como con el resto de las fiestas de la ciudad, en el Carnaval-cumple de Pocho se establece una legalidad heterogénea que no es simple reverso u oposición de la norma social instituida sino la afirmación de una regla subalterna para evitar la regulación foránea dada, principalmente, por la presencia policial a la que se le niega entrada. De este modo, se moviliza en parte un acervo consuetudinario que supone negociaciones entre orden y desorden, entre poder y resistencia que tensiona desde una posición muy asentada en el porte militante las posibilidades libertarias, en el llano sentido de que cada cual haga lo que quiera, de la fiesta.

En sexto término, más allá de la discusión en torno al carácter restrictivo o no de esta normatividad diversa, al que volveremos, indudablemente su gestación implica el despliegue y la puesta en juego creativa de la sabiduría popular para el diseño y la ejecución de estas normas. Por lo demás, ésta también se activa en cuestiones relativas al diseño, en sentido artístico-cultural del evento, que ha sido modelo de muchos otros, así como en torno a otras cuestiones políticas y organizativas dando cuenta de las formas en que la fiesta también

puede ser un espacio en el que se ensayen y pongan a prueba diferentes experimentaciones.

Aquí queremos anotar otro punto a los ya señalados y es que estas normas así como gran parte de la maquinaria organizativa sobre la que se monta el carnaval (por ejemplo, las múltiples comisiones), así como algunas propuestas que lo distinguen y que hacen a su rugosidad política (como por ejemplo, los talleres) sientan permanentemente una disputa entre tradición e innovación. Una tradición más atada al saber militante y una innovación que viene exigida por cada particular contexto. Es decir, un acervo consuetudinario sobre el cual este tipo de experiencias asienta sus seguridades y certezas y una interpelación que golpea permanentemente su puerta. Cuestión que a su vez se presenta dilemáticamente al interior de cada desafío: por ejemplo, este mecanismo de seguridad comunitaria ha sido una innovación, una apuesta que se renueva cada año ante la particular situación que atraviese el barrio, pero a su vez su puesta en marcha implica recurrir a reglas que muchas veces desenfundan las más tradicionales disposiciones. Problemática similar ocurre con los talleres, que son parte de las más asentadas rutinas y de background militante, sin embargo, en algunos contextos se convierten en la forma con la que se cuenta para trabajar problemáticas sumamente actuales o para socializar nuevos saberes artísticos. Así, la cuestión radica en la dura cinchada por lograr que la tradición, imprescindible en este caso, se ponga al servicio de la rebeldía y la emancipación y que, en cambio no suceda, o no lo haga a menudo, lo contrario.

En séptimo lugar, este carnaval al igual que otros del estilo y tal como lo sostienen algunas interpretaciones, genera su propio aparato de palabras a la vez que se vuelve políglota al permitir el despliegue de otros lenguajes que exceden el modo verbal. Pero, fundamentalmente, lo que en este punto nos interesó destacar de la experiencia en cuestión fue la instauración de la alegría como una estrategia política, lo que supuso reivindicar un logos corporal no sólo como logos del carnaval sino también de la política. La alegría como un estado de ánimo colectivo compartido que recupera, por una parte, al cuerpo como superficie de placer y como geografía de indagación. Cuerpos atados a diversas formas de expropiación de su potencia son puestos como territorios de vibraciones festivas que escapan al texto social a partir de una vitalidad libertaria. Y, por la otra, esos cuerpos alegres habilitan la pensabilidad política bajo una consideración de su función como filtro semántico que media la relación de uno con el mundo.

Ahora bien, como decíamos, el devenir de estos cuerpos que advienen sublevándose contra toda transparencia narrativa, es interdicto por la lógica de la organización, lo que reedita con otros contornos el dilema que ya venimos mostrando.

Este dilema nos ampara para recuperar un octavo punto que trabajamos en el análisis y que tuvo que ver con los modos en que lo colectivo adquiere primacía sobre la individualidad y

con la forma en que la fiesta hace comunidad. Creemos que el carnaval hace comunidad principalmente a partir de ese estado de ánimo festivo común, de la alegría, que exhala vibraciones comunitarias que se superponen, interponen o yuxtaponen con otros modos en que la comunidad es posible pero que no obedecen propiamente a la fiesta. Concepto (la alegría) que injustamente resume una serie de modos del sentir que la fiesta desata y maquina a partir de las co-presencias, pero que decidimos mantener por ser el modo en que los propios protagonistas resumen tales sensaciones. Ese estar-juntos es también una forma de ser-juntos instantánea que se gesta y se disuelve en su transcurrir, que no obedece a ningún común compartido previamente y que es irrepetible en cada caso. Que trasciende toda pretensión, voluntad y modo de nombrarlo como el que los propios participantes y nosotros mismos ponemos, inevitablemente, en juego.

Un estado-festivo-en-común que como toda comunidad supone necesariamente su polo inmunitario, la necesidad de su cuidado donde se pone claramente en juego el, reiteradamente citado, mecanismo de seguridad comunitaria. Tal como analizábamos, la seguridad se piensa como cuidado mutuo, no como una defensa privatista del individuo sino de quienes lo habitan como participantes y de la comunidad alegre que allí se entabla. No hay soberanía externa, jerarquías foráneas ni normas impuestas desde agentes ajenos a la comunidad en cuestión, pero sí reglas y roles que suponen una revalorización de los haberes territoriales y que incluyen auto-inmunitariamente, y en realidad se cimentan, a quienes podrían encarnar los excesos que se establecen como tales así como los conflictos o disputas violentas para los cuales hay, como ya explicamos, un protocolo de acción. Por eso decíamos que, a nuestro entender, ello no suponía una mera inclusión de lo que puede interrumpir la fiesta para neutralizarlo sino que se conjugaba con posibilidades de empoderamiento.

Sin embargo, de uno u otro modo esta situación mostraba las ambigüedades de estas bio-resistencias, su carácter bifronte que a la vez que apuesta a potenciar y expandir líneas vitales debe, aunque sea auto-gestivamente, limitarlas en un ejercicio de poder sobre la vida que en algunos álgidos contextos se vuelve imprescindible no sólo como convicción o ética política sino para que una experiencia colectiva sea posible. Y aquí queremos sumar otra inquietud. Nos preguntamos si acaso la complejidad de las bio-resistencias tiene no sólo que ver con cómo se vuelven tirantes esos territorios de experimentaciones vitales (es decir, no sólo con la tensión propia de una vida que es en parte sacrificada a costa de su conservación) sino también con cómo esta vigilia sobre los modos de ser que no se consideran política ni siquiera vitalmente correctos -y que incluso impiden el desarrollo de la fiesta-, desata otra tensión al interior del orden de las afirmaciones políticas de estas apuestas. Es decir, si por una parte empoderan, crean una norma diversa propia y expelen todo control externo, por otra parte coartan otro tipo de expresividades populares que

también, por su afirmación discordante, son políticas, un orden más revulsivo, a veces aberrante, otra forma de afirmación de una cultura plebeya, que por ejemplo, se manifestó por excelencia en los productos y fiestas propias de la cumbia villera. Vuelve otra vez la pregunta, insistente. ¿Es acaso un paso más, es la vuelta política encontrada -no coerciónada desde afuera sino negociada con esos mismos que también quieren hacer vivir la fiesta- para que ésta sea posible?, ¿es un orden en que la individualidad y el “reviente” personal se combinan con la necesidad más amplia de la comunidad festiva?, ¿o es acaso un pliegue de la comunidad festiva, una torsión que la vuelve también a ella y a su política conflictivamente bicéfala?

En noveno término, este carnaval augura -como muchos de su especie- otra vivencia del tiempo. Una vivencia que contrasta con la voracidad y velocidad de la vida diaria pero también con la experiencia del tedio. Una especie de impasse, un tiempo fuera de tiempo que no sólo, como en casos similares, tiene que ver con el estar en fiesta sino que por las características políticas de esta experiencia también supone la disposición de un tiempo para ocuparse de lo común. Es decir, disputa con la consideración del tiempo como principio de imposibilidad de vivir, sentir y ocuparse de ello. Un tiempo propio que también es un tiempo en y para lo común.

No obstante, la temporalidad se torna también la barrera más infranqueable de estas experiencias, el límite que parece no poder, y no deber, corroerse a menos que queramos fagocitar el encanto de la fiesta. El límite que hace chocar de frente a la temporalidad de la política con la del arte, en general, y sobre la que tangencialmente recaeremos en la última discusión que queremos darnos en estas consideraciones.

VI

Antes de ello, urge resumir las formas en que este repertorio en su totalidad disparó a través de sus políticas de la estética resonancias en la dimensión estética de la política, cuestión que aún no hemos abordado aisladamente aunque sí en los recovecos de estas páginas.

En términos generales, las prácticas estético-artísticas y la experiencia del carnaval, accionaron políticamente -más allá de su función concreta en el repertorio de protesta- al irrumpir el orden de lo sensible a partir de permitir que sujetos no habilitados para la palabra política y menos aún para el hacer artístico sean protagonistas y las encarnen. También al poner en evidencia, a partir del ejercicio -y no sólo de allanar el camino como en el caso del activismo artístico- cómo el arte es una lengua más ejecutable por todos y cuyo anonimato estético puede ponerse, aunque no exento de contradicciones, al servicio de los sin parte en el orden político. De este modo, en términos generales y más allá de las particularidades de cada recurso, las formas de circulación de la palabra (las imágenes y los cuerpos), de exposición de lo visible, de producción de afectos y de imágenes de felicidad, que estas

prácticas y expresiones generaron advirtieron acerca de otro orden de lo posible no contemplado en la configuración y el reparto de ese momento. Además, favorecieron la creación de espacios, de socialidades, de encuentros, de experiencias políticas, a la vez que impulsaron otra vivencia y apropiación del tiempo.

Y es en este sentido en que a través de esta política, estos dispositivos estético-artísticos generaron resonancias a nivel de la dimensión estética de la política, es decir, en el montaje, composición y percepción de elementos, objetos y sujetos en un espacio-tiempo común compartido. Lo hicieron en la medida en que contribuyeron a instaurar la escena de esta protesta, con personajes protagónicos que hasta el momento no tenían espacio de aparición, es decir, con argumentos, saberes y recursos que colaboraron en la configuración de un paisaje que no estaba contemplado en los modos de percepción y afección establecidos. Es decir, pujaron para lograr una redefinición de lo visible, de lo que puede decirse de ello y de los sujetos autorizados para hacerlo.

Ahora bien, ambas cosas no pueden homologarse; en otros términos, la eficacia política de la estética no debe ser pensada al modo de una eficacia política a secas. Por consiguiente, la actividad artística no funciona del mismo modo que la actividad política concreta, sino que de algún modo gesta su caldo de cultivo, es decir, forma ese “tejido disensual”, reedita ese campo en el que se constituyen y despliegan los sujetos, objetos, prácticas y discursos propios de la política. No obstante, el límite es una delgada línea ya que ambas son formas, a su modo, de producción de ficciones, que en el caso que estudiamos, por su naturaleza, presentan aún una miscelánea mayor. Esta cuestión queremos explorarla, finalmente, en lo atinente a dos aspectos: el cumplimiento de la meta propuesta como fin de la protesta y la conformación de subjetividades políticas.

En lo que respecta al primer punto, en efecto, el arte no puede y no pudo lograr el objetivo político que esta protesta se proponía: la obtención de justicia legal para todos los responsables materiales e intelectuales del asesinato, cuestión que incluso, según algunas perspicaces interpretaciones, tampoco debe concebirse como el único objetivo de la protesta en sí, ya que ésta difícilmente alcanza lo que busca pero sí logra otras cosas que no busca. Sólo uno de los autores materiales fue encarcelado y quedó recientemente en libertad luego de cumplir una parte de su condena. El proceder del arte, en este sentido, no es del orden de la causa y el efecto directo. No es al arte al que debe endilgarse estas consecuciones. Ergo no hay una llana linealidad o continuidad entre las intenciones de quienes llevan a cabo estas acciones y la alteración del orden social, es decir, no hay unidireccionalidad entre el ámbito de la producción de la práctica artística y la recepción.

Sí, en cambio, contribuyó a transfigurar el concepto de justicia que poco a poco abandonó sus sentidos legales para comenzar a concebirse como algo que se construye, que no se pide ni se mendiga así como tampoco se satisface a partir de la instancia legal. En estos

términos, el arte ayudó a trascender la búsqueda del derecho negado (pero que puede ser reconocido), contribuyó a habitar el más acá y más allá del marco relacional de la lógica de la dominación y de la negatividad como modo de pararse ante ella. Es así que coadyuvó a construir ese excedente insubordinado, irreductible y soberano, del que hablábamos en uno de los primeros apartados. La realización del carnaval, sobre todo, fue concebido como un acto más en la construcción de una justicia de índole social y política, una justicia a la que se le da forma colectivamente, que se nutre de estos encuentros y otras formas del hacer popular que ajustician, heterogéneamente y cotidianamente, la existencia de muchos.

Por otra parte, estas prácticas y experiencias contribuyeron definitivamente a la instauración del mito de Pocho Lepratti y sus correspondientes emblemas (la hormiga, el ángel, la bicicleta, etc.) a nivel nacional e internacional, a la institución de un ícono de la lucha popular argentina que significó incluso la asimilación directa del trágico 2001, al menos en suelo rosarino, con su figura.

Finalmente, dieron forma a un “saber hacer” que lo adoptaron inmediatamente otros caídos del 2001 rosarino pero también otras protestas que se sirvieron tanto de las prácticas e intervenciones concretas como de los modos de llevarlas a cabo. En este sentido, este proceso fue un pivote hacia una socialización, incorporación y apropiación más definitiva y extendida por parte de los mismos militantes de agrupaciones políticas así como de otros sujetos no familiarizados con el ámbito artístico -en un sentido clásico del término- de tales saberes, recursos y prácticas. Una experiencia pionera en la difuminación de estas modalidades de acción que eran patrimonio de los grupos de arte activista, cuestión que paralela a la desaparición de estos grupos y a cierta retracción general del mundo del arte de sus desafíos más decididamente políticos, evidenció otra forma de articulación de las relaciones entre arte, estética y política. Esta intuición es la que nos incita a seguir trabajando en una próxima instancia de investigación directamente con los militantes, ya que a nuestro entender lo central ya no es la relación de apoyo o colaboración entre artistas y militantes -o sectores sociales en protesta- sino las formas en que éstos han encarnado y despliegan estos saberes y prácticas cotidianamente. Lo que a su vez constata que los efectos principales de todo este proceso en que sí se dieron múltiples cooperaciones e itinerarios no se albergaron en el mundo encumbrado del arte, ya que en sus circuitos quedaron pocas huellas de ello, sino en los modos de hacer política, lo que también supone una indudable resonancia a nivel de la estética de la política en el sentido de que se forjó un paisaje en el que objetos, prácticas, modos de hacer no tan habituales en sus contornos se impusieron cada vez más como moneda corriente.

También este repertorio surtió sus efectos en la cultura popular de la ciudad, sobre todo por la experiencia del carnaval. Creemos que a partir de constatar sus orígenes, los modos en que se entramó en la estética-en-la-calle festiva y las características propias de su

desarrollo posterior, podemos volver a afirmar aquella otra intuición de origen que rezaba la importancia de este componente del repertorio en relación con la multiplicación de la actividad carnavalera y murguera que en los últimos tiempos se convirtió en un sello distintivo de las protestas en la ciudad, y que vislumbra nuevas formas de despliegue de la relación entre arte, estética y política que, también junto con el punto anterior, seguramente serán revisitadas en una próxima instancia de investigación.

En lo que atañe a los modos de subjetivación, segundo punto que mencionamos arriba, estas prácticas no crearon por sí mismas subjetividades individuales ni colectivas pero sí trazaron, como los hemos advertido en reiteradas oportunidades, vectores de subjetivación alternativos. Es decir, la producción de sujetos políticos es cuestión de la política pero la elaboración de una plataforma sensible, de un caldo de cultivo donde el nosotros político sea posible, sí puede ser incumbencia del arte, en tanto éste dispone cuerpos, espacios, tiempos, funciones de palabra en quienes son hacedores y partícipes de estas prácticas y experiencias (proceso que da cuenta de la liminaridad entre la subjetivación estética y la subjetivación política). También maquina, y por ello propicia aún más el montaje de subjetividades disidentes, nuevos modos del sentir, otras formas de vida, sobre todo en este caso, por la experiencia de la fiesta.

Y, asimismo, también tendió líneas de subjetivación en otros sentidos ya que a través de la ejecución de los componentes de este repertorio y sobre la relacionalidad que produjo se motivó la conformación del movimiento social que luego de la desaparición de *La Vagancia* aunó a muchos de estos jóvenes. En efecto, si bien la producción de esta subjetividad colectiva no puede atribuirse únicamente al despliegue de estas prácticas y experiencias, las mismas sí conformaron un piso, un cimiento sobre el que se montó esta organización de estirpe cultural respetada en el campo político popular así como en el de las organizaciones culturales populares auto-gestivas de la ciudad.

Es la articulación de esos dos últimos puntos (la obtención o no de justicia y la subjetividad política) lo que nos obliga a volver a uno de los supuestos finales de trabajo que anunciábamos en las líneas introductorias. Es decir, a aseverar nuevamente -luego de este recorrido-, que la eficacia política de estas prácticas y experiencias estético-artísticas no consistió en el cumplimiento del motivo por el cual muchas de ellas emergieron, sino en tender estas redes para activar o propiciar procesos de subjetivación que contrarrestaron en gran parte, aunque sólo durante los años inmediatos a la crisis que atañen a nuestro estudio, la desarticulación, la disgregación que la crisis y el asesinato generaron en el denso tejido de organizaciones juveniles y comunidades de base que distinguen la historia del barrio.

Nos hemos preguntado cuando referíamos a la acotada temporalidad de las fiestas - consideración que podríamos extender al tiempo del arte en general-, qué dejaban estas experiencias luego, qué pasaba con sus residuos, si dejaban huella, si tenían efectos perdurables. Creemos ahora que esto también sería exigirle al arte demandas que exceden sus posibilidades o que si se concretan lo hacen a su costa.

Será ésta la misión de una política que logre crear agenciamientos, dispositivos e instituciones capaces de desplegar la potencialidad que dejó este proceso concreto y también el 2001, en sus términos generales. Pero creemos que deberá hacerlo, con la convicción de que exigencias de nuevo tipo golpean la puerta de una nueva imaginación política, bajo el convencimiento de que no hay nada para desempolvar y volver a usar tal cual, sino que impera volver a pensar-nos. Si “efectuar los posibles que un acontecimiento ha hecho emerger es (...) abrir otro proceso imprevisible, arriesgado, imposible de predecir: es operar una ‘reconversión subjetiva a nivel colectivo’” (Lazzarato 2010: 45), elaborarlos como fuente de inspiración, como formas a las que a veces debe renunciarse en pro de nuevas aperturas, como figuras que deben ser libradas al encuentro de nuevos desafíos y retos, es quizás el mayor desafío de toda apuesta política y de su tiempo.

Si lo logramos, será cierto, sí, que las balas no matan. Un será, ya, sin signos interrogativos, un será que anuncia, que promete, que se cuela con la entonación del por-venir, de la promesa como esqueleto de la política. Un será que no es sólo anhelo. Es anhelo ajusticiado por la convicción de la lucha popular. Un será que no es un “es”, ni un “sería”. No es netamente presente, tampoco sólo futuro, menos aún un simple pasado. Un será que parió esta obscena, exuberante y belicosa experiencia de justicia popular. Un será hoy invadido por la cautelosa jactancia ante los nuevos desafíos. Un será que erizó y eriza esta piel de escriba y los filamentos de esta pluma impropia de la investigación que, al menos, se pretende militante.

X. BIBLIOGRAFÍA

- Abecasis, E. (2013) *La murga como movimiento cultural creativo de construcción popular: aportes para interpretar las enseñanzas en la emergencia de la alegría*. Tesis de Grado de la Licenciatura en Ciencias de la Educación, Rosario: Escuela de Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.
- Aíta, F. (2011) "Leer la calle - Entrevista a Fabricio Caiazza" en *Grafiti. Escritos en la calle*. Argentina: Escritos en la Calle. En: <http://www.escritosenlacalle.com>. Captura: 24/08/2013.
- Alabarces, P. (2002) "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular" en *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Córdoba.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (2008) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós.
- Álvarez, D. (2007) "Contraataque visual" en *Ramona*, N° 73, Buenos Aires.
- Ángel de Lata (2002) "Entrevista a Sergio 'Varón' Fernández", Año 2, N°4, Rosario.
- Arcos-Palma, R. (2008) "Jacques Rancière: Estética, ética y política". Bogotá: Esfera Pública Debates. En: <http://esferapublica.org/arcospalma.pdf>. Captura: 20/09/2012.
- Asamblea del 19 y 20 (2011) *Lino Rojo. Nosotros tampoco nos acordamos del olvido...*, Rosario: Grupo Editorial Asamblea del 19 y 20.
- Auyero, J. (2002a) "Fuego y barricadas. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática", en *Nueva Sociedad*, N° 179, Buenos Aires.
- ——— (2002b) "Los cambios en el repertorio de la protesta social en la Argentina" en *Desarrollo Económico, Volumen 42, N° 166*, Buenos Aires.
- Ávila, E. (2006) "Murgas: las patadas al cielo se multiplican". Entrevista a murgueros, en *El Ciudadano*, Rosario, 19/02/2006.
- Bajtin, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Barton, D. y Hamilton, M. (1998) *Local Literacies. Reading and writing in one community*, London: Routledge.
- Blanco, P. et al. (eds.) (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bernabé, M. y Valdetaro, S. (dir.) (2011) *Políticas culturales y comunicación. Resultados de Proyecto de Extensión*, Rosario: UNR Editora.
- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- Boito, M.E. (2011) "Algunas reflexiones sobre el carnaval. Fragmentos de dos clases introductorias al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva" en *Boletín*

- Onteaiken*, N° 12. Buenos Aires: Programa de Estudios Acción Colectiva y Conflicto Social. En: www.accioncolectiva.com.ar. Captura: 07/10/2013.
- Boito, M.E., Toro Carmona, E.I. y Grosso, J.L (2011) *Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) populares*, Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
 - Bürger, P. (2010) *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
 - Caballero, A. (2005) "Pobres Diablos/Acciones recientes. Conversaciones con Pablo Galarza". Buenos Aires/Barcelona: GeiFC. En: <http://www.geifco.org>. Captura: 07/08/2013.
 - Cadena Informativa Asociación Civil, (2006) *Revista Cuchicheo*, N° 1, Rosario.
 - Cagliani, M (2000) "Historia del carnaval bonaerense" en *Revista Circulo de la Historia*, N° 47.
 - Canale, A. (2002) "La fiebre murguera que quita el aliento. Una visión del surgimiento de las murgas porteñas desde el folclore" en *Cuadernos FHyCS-UNJu*, N° 18. Argentina.
 - ——— (2005): "La murga porteña como género artístico" en Alicia Martín (comp.) *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
 - Canale, A. y Morel, H. (2005) "Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño" en *Cuadernos de Antropología Social*. N° 21. Buenos Aires: FFyL – UBA.
 - Campazas, A. (1997), *Historias de los barrios de Rosario*, Rosario: Homo Sapiens.
 - Carunchio L. (2004) "Palabras desde la voz, el cuerpo y el color. Una interpretación del espacio colectivo: la Murga de los Trapos de la ciudad de Rosario", Trabajo final. Metodología III Orientación Sociocultural, Rosario: Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.
 - Casas, F. (2007) "Un misterio urbano en Rosario, Argentina" en *Axxón*, N° 179.
 - Castaños M. (1994) "Los murgueros desnutridos del 2000" en *Vasto Mundo*, N° 5, Rosario: Municipalidad de Rosario.
 - Cejas, J. (2008) "Es bueno cuando el arte responde". Entrevista a Jorge "Flaco" Palermo, en *Rosario 12*, Rosario, 09/03/2008.
 - Cejas, J. (2008) "Un barrio con carnaval propio". Entrevista a Jorge "Flaco" Palermo, en *Rosario 12*, Rosario, 08/03/2008.
 - Cejas, J. (2009) "En la calle, con su propio Rey Momo". Entrevista a Jorge "Flaco" Palermo, en *Rosario 12*, Rosario, 03/03/2009.
 - Coelho, T. (2009) *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*, Barcelona: Gedisa.

- Colectivo Situaciones (2003b) "Aquel diciembre... a dos años del 19 y 20". Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: <http://www.nodo50.org>. Captura: 25/03/2013.
- ——— (2002b) "Argentina piquetera". Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: <http://www.nodo50.org>. Captura: 21/03/2013.
- ——— (2003a) "Causas y azares", Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: <http://www.nodo50.org>. Captura: 23/06/2013.
- ——— (2001) *Contrapoder*, Buenos Aires: Ediciones De mano en mano.
- ——— (2004) "De umbrales y lenguajes. Notas sobre la conflictividad post 19 y 20". Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: <http://www.nodo50.org>. Captura: 01/09/2013.
- ——— (2002a) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.
- ——— (2002c) "Los efectos del diciembre argentino". Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: <http://www.nodo50.org>. Captura: 01/09/2013.
- ——— (2007) "Politiza la tristeza", Buenos Aires: Colectivo de Investigación Militante Situaciones. En: <http://www.nodo50.org>. Captura: 04/05/2013.
- Colombres, A. (1987) *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Coolturizate (2008) "Fernando Traverso y las bicicletas de Rosario". Entrevista a Fernando Traverso. Argentina: Coolturizate. En: <http://coolturizarteya.blogspot.com.ar>. Captura: 12/04/2012.
- Coordinadora Juvenil de la Vicaría Sagrado Corazón (2002) *Construyendo con los jóvenes desde organizaciones comunitarias. Algo está pasando con los jóvenes en...*, Buenos Aires: Fundación SES.
- Da Matta, R. (1997) "Carnavales, desfiles y procesiones" en *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (2004) *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Cultura Libre.
- Debord, G. (1967) "La sociedad del espectáculo", en *Revista Observaciones Filosóficas*, Madrid.
- Deleuze, G. (1996a) *Conversaciones 1972-1990*, Valencia: Pretextos.
- ——— (1996b) *Crítica y clínica*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- ——— (1995) "Deseo y placer" en *Aechipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 23, Barcelona.

- ——— (2009) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid: Arena Libros.
- ——— (1984) *La imagen – movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1987) *La imagen – tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- ——— (2005) “La literatura y la vida” (dossier). Santiago de Chile: Descontexto. En: <http://descontexto.blogspot.com.ar>. Consulta: 07/04/2012.
- ——— (2005) *La lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (2005) “Postdata sobre las sociedades de control” y “Estado y máquina de guerra” en Ferrer, C. (comp.), *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, La Plata: Terramar Ediciones.
- ——— (2001) *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ——— (1995) *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama.
- ——— (2003) “¿Qué es un acto de creación?”. En: <http://www.elinterpretador.net>. Captura: 05/05/2011.
- Deleuze, G., Agamben, G. y Pardo, J.L. (2001) *Preferiría no hacerlo: Bartleby y el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*, México: Ediciones Era.
- ——— (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- ——— (1993) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- (2006) “Del barrio Domingo Matheu a Europa”. Entrevista a Jorge “Flaco” Palermo. en *El Ciudadano.*, Rosario, 19/02/2006.
- Di Filippo, M., Logiodice, J. y Lucca, J.B. (2013) “El ruido de lo popular: murga y política en Rosario” en Rocchi, G.(comp.) *Saliendo del barrio*, Rosario: Ed. Laborde.
- Donzelot, J. (2012) *¿Hacia una ciudadanía urbana? La ciudad y la igualdad de oportunidades*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Eco, H, Ivanov, V. y Rector, M (1989) *¡Carnaval!*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ekdesman, D. (2001) “Historia de un militante social asesinado. Una vida dedicada a los demás”, 30 de diciembre de 2001. México: La Jornada. En: <http://www.jornada.unam.mx>. Captura: 04/09/2013.
- (1999) “El Corso a Contramano pasa por el Alem” en *Rosario 6*, Rosario, 20/02/1999.
- (1999) “En la peatonal Córdoba hubo carnaval sin pagar entrada” en *El Ciudadano*, Rosario, 14/02/1999.

- (2010) "Esas hormigas laboriosas". Entrevista con miembros del Bodegón Cultural Casa de Pocho, en *La Capital*, Rosario, 27/06/2010.
- Escobar, T. (2004) *El arte fuera de sí*, Asunción: FONDEC.
- Escudero, C. (2009b) "Artes, estética y política: una lectura de Jean-Luc Nancy y Jacques Rancière a propósito de la danza". Buenos Aires: Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea. En: <http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com/2009/10/arte-esteticay-politica-una-lectura.html>. Captura: 12/8/2011.
- (1997) "Esta murga se formó para bailar en el segundo carnaval del barrio" en *Rosario*, Rosario, 05/02/1997.
- Escudero, C. (2009a). "Cuerpo y subjetividad: una lectura de Jacques Rancière", La Plata: UNLP. En: <http://www.perio.unlp.edu.ar>. Captura: 12/8/2011.
- Esposito, R. (2003) *Communitas: origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ——— (2005) *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Expósito, M., Vindel, J. y Vidal, A. (2012) "Activismo artístico" en Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Reina Sofía.
- Farina, C. (2006) "Arte, cuerpo y producción de sí" en *II Congresso Internacional sobre Pesquisa (Auto) biográfica*, Criciúma: Gedest. En: <http://www.gedest.unesc.net>. Captura: 27/06/2011.
- ——— (2003) *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. Tesis de Doctorado en Ciencias de la Educación, Programa de Doctorado "Educación y democracia", Barcelona: Departamento de Teoría e Historia de la Educación, Universidad de Barcelona. Catalunya: TDR Tesis Doctorales en Red. En: <http://www.tesisenred.net>. Captura: 27/06/2011.
- ——— (2005) "Formación estética y estética de la formación" en *I Seminário Educação, Imaginação e as Linguagens Artístico-Culturais*, Criciúma: Gedest. En: <http://www.gedest.unesc.net>. Captura: 28/06/2011.
- Falcón, R. (2005) *La Barcelona Argentina. Migrantes, Obreros y Militantes en Rosario 1870-1912*, Rosario: Laborde Editor.
- ——— (1989-90) "La larga batalla por el carnaval: la cuestión del orden social, urbano y laboral; en el Rosario del siglo XIX" en *Anuario de la Escuela de Historia*, Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

- ——— (2000), “Rituales, fiestas y poder (Una aproximación historiográfica a un debate sobre su pasado y presente)”, en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Año X, N°18, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Falcón, R. y Stanley, M. (2001) *La historia de Rosario. Tomo I*, Rosario: Homo Sapiens.
- Figari, C. (2011) “Conocimiento situado y técnicas amorosas de la ciencia. Tópicos de epistemología crítica” en *Cinta de Moebio, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.
- Figueroa, C. (2004) “Reseña de ‘Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento’ de Raúl Zibechi”, en *Bajo el Volcán, Volumen 4*, N° 8, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla México.
- Ford, A. (2007) *Experimentos democráticos. Asambleas barriales y Presupuesto Participativo en Rosario, 2002/2005*, Tesis de Doctorado del Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, Buenos Aires: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Garbatzky, I. (2008) “Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio” en *Orbis Tertius*, N°13. La Plata: Memoria Académica. En: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar>. Captura: 13/09/2012.
- ——— (2011), “Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense”, en *Revista Literatura: teoría, historia, crítica, Volumen 13*, N.º 1, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. En: <http://www.revistas.unal.edu.co>. Captura: 13/09/2012.
- García, K. (2008) “Entrevista a Rodolfo “Mono” Saavedra: Arte y militancia se dan la mano”. Argentina: Argenpress Cultural. En: <http://cultural.argenpress.info>. Captura: 20/09/2012.
- García Canclini, N. (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo.
- ——— (2008) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1987) *Políticas culturales en América Latina*, México: Ed. Grijalbo.
- Gattarello, N. (2010) *Desandando espacios, presagiando utopías... Experiencias con murales, prácticas que resisten*. Tesis de Grado de la Licenciatura en Comunicación Social, Rosario: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR.
- Geertz, C. (2003) *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Editorial Gedisa.

- Giarracca, N. (coord.) (2001) "Vejaciones x 8. Arte y protesta social en Buenos Aires", en *Informes de Coyuntura*, N°2, Buenos Aires: IIGG, Fac. de Ciencias Sociales, UBA.
- Giarracca, N. et.al (2001) *La protesta social en Argentina. Transformaciones económicas y crisis social en el interior del país*, Buenos Aires: Alianza.
- Gil, N. (2012) "Entre lo estético y lo político: del carnaval al movimiento, ¿qué comunidad?", en *Revista de Humanidades Populares*, Volumen 5, Academia Libre y Popular Latinoamericana de Humanidades.
- Giunta, A. (2009) *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- González Cortiñas, F. (1998) "Un grito en el cielo que quiere romper estructuras", en *Rosario 12*, Rosario, 02/11/1998.
- Grimson, A. (comp.) (2004) *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO Libros.
- Grüner, E. (2000) "El arte o la otra comunicación", en *Catálogo Argentina*, La Habana: 7ma. Bienal de La Habana.
- ——— (2007) *Las formas de la espada. Miserias de la Teoría Política de la violencia*, Buenos Aires: Colihue.
- Haber, A. (2011) "Nometodología payanesa. Notas de metodología indisciplinada", en *Revista Chilena de Antropología*, Santiago de Chile: Universidad de Chile. En: www.revistas.uchile.cl. Captura: 21/01/2012.
- Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Holmes, B. (2008) "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones", en: VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de sueños.
- ——— (1999) Jeroglíficos del futuro. Deriva continental. El neoliberalismo al revés. En: <http://brianholmes.wordpress.com>. Captura: 04/03/2011.
- Housolet, M. (2011) "A 10 años de diciembre de 2001 "Pocho no murió sino que lo multiplicaron". Argentina: Foro Argentino de Radios Comunitarias. En: <http://www.farco.org.ar>. Captura: 02/05/2012.
- Hudson, J.P. "La mecha de la alegría", en *Rosario 12*. Rosario, 24/02/2013.
- Ielpi, R. (2011) "Sobre el carnaval", en *Cruz del Sur. Edición impresa*, Rosario: Cruz del Sur. En: <http://www.diariocruzdelsur.com.ar>. Captura: 30/08/2013.
- Iglesias, E. (2008) *Democracia y acción colectiva: construcción teórica de un enfoque politológico a partir de un estudio de caso*. Tesis de Doctorado del Doctorado en

Ciencia Política, Rosario: Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR.

- Ilich, F. (2007) "Otra cultura es posible: no imposible" en *Ramona*, N° 74, Buenos Aires.
- Jacoby, R. (2000) "La alegría como estrategia", en *Zona erógena*, N° 43, Buenos Aires.
- Jelín, E. (1985) *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres y Rock nacional/1*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ——— (1985) *Los nuevos movimientos sociales/2. Derechos humanos, obreros y barrios*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kaplun, N. (1998) "El Grito", en *El Ciudadano*, Rosario, 17/11/1998.
- Kozak, C. (2004) *Contra la pared: sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Laclau, E. (2008) *Debates y combates*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (1997) "Deconstrucción, pragmatismo y hegemonía" en *Ágora. Cuadernos de Estudios Políticos*, N°6, Buenos Aires.
- ——— (1996) *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires: Editorial Ariel.
- ——— (2008) *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (2006) *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (2000) *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2010) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lamolle, G. y Lombardo, E. (1998) *Sin Disfraz. La murga vista de adentro*, Montevideo: TUMP.
- La Vaca (2009) "Pocheando en 2009". Argentina: La Vaca. En: <http://www.lavaca.org>. Captura: 23/05/2012.
- Lazzarato, M. (2010) *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lévêque, J.C. (2005). "Estética y política en Jacques Rancière" en *Revista Escritura e Imagen*. La Rioja: Universidad de La Rioja. En: <http://dialnet.unirioja.es>. Captura: 05/11/2010.
- Lévi-Strauss, C. (2008) "Papá Noel en la pirra" en *Maguaré*, N°22, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Longoni, A. (2009) "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López", en *Errata*, N° 0, Bogotá.
- ——— (2001) "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires: CAIA.
- ——— (2007) "Encrucijadas del arte activista en Argentina", en *Ramona*, N° 74, Buenos Aires: Fundación Start.
- ——— (2011) "¿Qué queda hoy del activismo artístico?" en *Revista Ñ*, Buenos Aires, 16/12/2011.
- ——— "Tres coyunturas del activismo artístico". Buenos Aires: Voces en el Fénix. En: <http://www.vocesenelfenix.com>. Captura: 04/04/2012.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.) (2008) *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. y Davis, F. (2009) "Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate", en *Katatay*, Año V, N° 7, La Plata.
- Longoni, A., Lucena, D. y Risler, J. (eds.) (2007) "Arte y política: límites en cuestión", en *Ramona*, N° 73, y N° 74, Buenos Aires.
- López Echagüe, H. (2004) *Tierramemoria. Semblanzas, apuntes, fragmentos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Lucena, D. (2012) "Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80", en *Estudios Avanzados*, N°18, Córdoba.
- Ludmer, J. (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Libros Perfil S.A.
- Marchart, O. (2009) *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, G.; et alt (2005). *"Pocho Vive!"*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Pocho Lepratti.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2010) *Metodología de las Ciencias Sociales*, Buenos Aires: Cengage.
- Martín, A. (1993) "Entre el folclore y los negocios: Las murgas de carnaval en Buenos Aires", en *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología*, N° XIX. Buenos Aires.
- ——— (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ——— (2009) "Procesos de tradicionalización del carnaval de Buenos Aires", en *Cuadernos FHyCS-UNJu*, N° 36. Argentina.

- Martino, I. (2005) "Not for Sale- edición Urbana". Rosario: Planeta X – Urbana Not For Sale. En: <http://urbananotforsale.wordpress.com/>. Captura: 08/10/2013.
- Masoero, H. (2004) "Pobres Diablos. Arte Callejero", en *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, N° 49, Teckomatorp: Heterogenesis. En: <http://www.heterogenesis.com>. Captura: 11/07/2013.
- Mato, D. (comp.) (2005) *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO Libros.
- Meyer, A. (2002) "Dos víctimas poco conocidas de la represión de diciembre de 2001" en *La Fogata*. En: <http://www.lafogata.org>. Consulta: 11/05/2013.
- Melucci, A. (1999) *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, México: El colegio de México.
- Merklen, D. (2005): *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (argentina, 1983-2003)*, Buenos Aires: Gorla.
- Míguez, D. y Semán, P. (2006) *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Miyagui oshiro, J.A. (2007) "Apuntes para una guerrilla cultural", en *Ramona*, N° 73, Buenos Aires.
- Modernell, R. (1999) "La murga. Rosario-Santa Fe". Entrevista a Jorge "Flaco" Palermo en *El Corsito*, N° 17, Año 4. Buenos Aires: Centro Cultural R. Rojas y El Corsito Producciones.
- Mongin, O. (2005) *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, Buenos Aires: Paidós.
- MTD Solano y Colectivo Situaciones, (2002) *Hipótesis 891. Más allá de los piquetes*, Buenos Aires: Ediciones De mano en mano.
- Müller, G.A. (2007) *Participación social y graffitis en Rosario (2000-2004)*, Tesina de Grado, Escuela de Comunicación Social, Rosario: Facultad de Ciencia Política y RR.II., Universidad Nacional de Rosario.
- Mumford, L. (1959) *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- (2003) "Murgas, teatro y la quema del Rey Momo". Entrevista a Jorge Palermo en *El Ciudadano*, Rosario, 16/03/2003.
- (2003) Mural homenaje a Pocho, en *El Ciudadano*, Rosario, 18/09/2003.
- Ortiz, F. (1991) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- ——— (2002) "Los factores humanos de la cubanidad", en *Perfiles de la cultura cubana*, La Habana.

- Padín, C. (2005a) "Acciones urbanas: los 'Pobres Diablos' de Rosario, Argentina", entrevista a Pablo Galaza, en *Escaner*, Año 7, N° 70, Santiago de Chile.
- ——— (2005b) "Interferencias. Encuentro Nacional de Arte Acción en Junín" en *Escaner*, Año 7, N° 79, Santiago de Chile.
- Palti, E. (2005) *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su "crisis"*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Parra Velásquez, L. (2012) "El performance de los cuerpos y las acciones: La hija y el padre. El activismo político de Shaira Rivera Gallo", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 20, Santiago de Chile.
- Pellegrini, L (2012) "Carnaval, una fiesta para recuperar". Entrevista a murgueros, en *La Capital*, Rosario, 19/02/2012.
- Perros sapiens (2013) *Redondos. A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Petrone, G. (2013) "El carnaval y el regreso de una fiesta popular e histórica", en *El Ciudadano*, Rosario, 10/02/2013.
- Procopio, P. (2000) "El sonido de las murgas le puso color y redobles al fin de semana rosarino". Entrevista a murgueros participantes del II Encuentro Regional en el Parque España, en *La Capital*, Rosario, 27/11/2000.
- Quiroz, L. (2007) "La intervención en el espacio público: instrumento de cambio social y político desde el arte" en *Ramona*, N° 74, Buenos Aires.
- Rafaela Carras (2009) *GAC. Pensamiento, prácticas y acciones*, Buenos Aires: Tinta de Limón.
- Rama, A. (2008) *La ciudad letrada*, Montevideo; ARCA.
- Ramos, J. "Arte y política en el cine de Pedro Costa", mimeo.
- Rancière, J. (2013a) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
- ——— (1991) *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2010b) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, London: GBR: Continuum International Publishing.
- ——— (2007a). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2011) *El destino de las imágenes*, Nigrán: Editorial Politopías.
- ——— (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ——— (2004a). El espectador emancipado. Esfera Pública. En: <http://esferapublica.org>. Captura: 03/12/2010.
- ——— (2013b) *El filósofo y sus pobres*, Buenos Aires: Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, INADI.

- ——— (2006b). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editorial.
- ——— (2007b). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- ——— (2011) *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- ——— (2006c) El método de la igualdad. España: Salón Kritik. En: <http://salonkritik.net>. Captura: 16/03/2012.
- ——— (2007e) *El odio a la democracia*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ——— (2009a) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ——— (2011) *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Barcelona: Herder Editorial.
- ——— (2006d) “El uso de las distinciones” en *Revista Failles*, N°2. En: <http://mesetas.net>. Captura: 20/03/2012.
- ——— (2007c). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- ——— (2007d) *En los bordes de lo político*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- ——— (2006e) “¿Existe una estética deleuziana?” en Chaparro Amaya, A. *Los límites de la estética de la representación*, Bogotá: Universidad del Rosario.
- ——— (2013c) *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ——— (2005b). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ——— (2002) *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
- ——— (2010c) *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- ——— (2009b). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- ——— (2012) *Las distancias del cine*, Buenos Aires: Manantial.
- ——— (2005c) “Las poéticas contradictorias del cine”, en *Pensamiento de los confines*, N° 17. Buenos Aires: Rayando los confines. En: <http://www.rayandolosconfines.com.ar>. Captura: 13/11/2012.
- ——— (2004b) “Lo inolvidable”, en Yoel, G.(comp.), *Pensar el cine 1*, Buenos Aires: Manantial.
- ——— (1993) *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2010e) *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

- ——— (2011) *Política de la literatura*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- ——— (2006a) *Política, policía y democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ——— (2005a) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- ——— (2004c) *The flesh of words: the politics of writing*, Stanford: Stanford University Press.
- Remedi, G. (1996) *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Ricci, C. y Geirola, G. (2005) *¡Dale Nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI. Voces, ciudades y lenguajes*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Richard, N. (2007) “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes” en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ——— (1997) “Ritmo de carnaval en Av. Pellegrini” en *La Capital*, Rosario, 23/02/1997.
- Rolnik, S. (2005) “Geopolítica del rufián” en Guarrati, F. y Rolnik, S. *Micropolítica. Cartografía del deseo*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Romano, E. (1993) *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*, Buenos Aires: Colihue.
- Romero, C. (1999) “El Corsito cumple 4 años en el último carnaval del milenio” en *El Corsito, N° 16, Año 4*. Buenos Aires: Centro Cultural R. Rojas y El Corsito Producciones.
- Rubinich, L. (2007) “Apuntes sobre la politicidad del arte” en *Ramona, N° 73*, Buenos Aires: Fundación Start.
- Ruby, C. (2011) *Rancière y lo político*, Buenos Aires: Prometeo.
- Said, E. (1990) *Orientalismo*, Madrid: Libertarias/Prodhuvi S.A.
- Saidel, M. (2007) “Reseña sobre Roberto Esposito y su mirada impolítica”, en *Red de Investigadores de Biopolítica*. Chile. En: <http://www.academia.edu>. Captura: 23/06/2011.
- Salinas, A. (2004) “Bajo la marca de la hormiga” Entrevista a Rodolfo “Mono” Saavedra en *El Ciudadano*, Rosario, 19/12/2004.
- Schuster, F. et al (2005) *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la argentina contemporánea*, Buenos Aires: Prometeo.
- Schuster, F. et al (2006) *Trasformaciones de la protesta social en Argentina 1989-2003*, Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Protesta Social y Acción Colectiva,

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

- Scribano, A. (2009) "Acciones colectivas, movimientos y protesta social: preguntas y desafíos", en *Conflicto Social*, Buenos Aires.
- ——— (1999) "Argentina Cortada: 'Cortes de Ruta' y Visibilidad Social en el Contexto del Ajuste" en López Maya, M. (ed.), *Lucha popular, democracia, neoliberalismo: protesta popular en América Latina en los años del ajuste*, Venezuela: Nueva Visión.
- ——— (2008) *El proceso de investigación social cualitativo*, Buenos Aires: Prometeo.
- ——— (2012) "Interdicciones colectivas, violencia y movimientos sociales, hoy" en *Actual Marx/Intervenciones*, Santiago de Chile.
- ——— (2003a) "Reflexiones sobre una estrategia metodológica para el análisis de las protestas sociales", en *Sociologías*, Año 5, N° 9, Porto Alegre.
- ——— (2008) "Sensaciones, Conflicto y Cuerpo en Argentina después del 2001" en *Espacio Abierto*, Año – Volumen 17, N° 002, Venezuela: Asociación Venezolana de Sociología.
- ——— (2003b) *Una voz de muchas voces. Acción colectiva y Organizaciones de Base. De las prácticas a los conceptos*, Córdoba: Serviproh.
- Scribano, A. (comp.), (2005) *Geometría del conflicto: Estudios sobre acción colectiva y conflicto social*, Córdoba: Universitas.
- ——— (2007) *Mapeando Interiores. Cuerpo, Conflicto y Sensaciones*, Córdoba: CEA–Universidad Nacional de Córdoba.
- Scribano, A., Magallanes, G. y Boito, M.E. (2012) *La fiesta y la vida. Estudios desde una sociología de las prácticas intersticiales*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus
- Scribano, A. y Cabral, X. (2009) "Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas", en *Convergencia*, Volumen 16, N°51, México.
- Scribano, A. y Figari, C. (comp.) (2009) *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una Sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires: CLACSO – CICCUS.
- Scribano, A. y Schuster, F. (2001) "Protesta social en la Argentina de 2001: entre la normalidad y la ruptura", en *Observatorio Social de América Latina*, N° 5, Buenos Aires: CLACSO.
- Semán, P. (2006) *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires: Gorla.

- Semán, P. y Vila, P. (comps.) (2011) *Cumbia. Nación etnia y género en la Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla, Facultad de Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata.
- Svampa, M. (2004c) "Cinco tesis sobre la nueva matriz popular", en *Revista de estudios sobre el cambio social Laboratorio/n line*, Año IV, Nro. 15, Buenos Aires: Instituto de investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- ——— (2005) *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires; Taurus.
- ——— (2004a) "Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros", en *Revista El Rodaballo*, N° 15, Buenos Aires.
- Svampa, M. (ed.) (2009) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Svampa, M. y Pereyra, S. (2004b) *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Szurmuk, M. y Mckee Irgwin, R. (coords.) (2009) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI Editores.
- Tarrow, S. (1990) *Democrazia e disordine: Movimenti di protesta politica in Italia: 1965-1975*, Bari: Laterza.
- ——— (1983) *Struggling to reform: social movements and policy change during cycles of protest*, Ithaca: Western Societies Program Center for International Studies Cornell University.
- Taylor, D. (2001) "Hacia una definición de Performance" en *Memorias del Primer Coloquio Diversidad, cultura y creatividad*, Cuernavaca. En: <http://performancelogia.blogspot.com.ar>. Captura: 11/07/2012.
- (2007) "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política". Argentina: Performancelogia. En: <http://performancelogia.blogspot.com.ar>. Captura: 13/08/2012.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (comps.) (2011) *Estudios avanzados de performance*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, E.P. (1995) *Costumbres en común*, Barcelona: Crítica.
- Toso, C. (2007) "Más allá del horizonte". Entrevista a Rodolfo "Mono" Saavedra en *CH N° 34*, Rosario.
- Trevisan, O. (2006) "Pocho vive en el ángel de la bicicleta", en *Edición 4*. Reconquista.
- (1999) "Un corso sin tribunas pero con mucho circo por las calles de los barrios". Entrevista a integrantes del Murgariazo en *El Ciudadano*, Rosario, 15/02/1999.

- Valle, M.R. (2009) “La eterna despedida. Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas”, en *Papeles de Trabajo. Revista Electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad General San Martín*, Año 2, N°5, Buenos Aires. En: www.rojas.uba.ar. Captura: 13/04/2012.
- Valles, M. (1997) *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid: Síntesis.
- Vázquez, C. (2011) *Prácticas artísticas de protesta y política en la ciudad de Buenos Aires 2003-2007*, Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Buenos Aires: de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- 22 Noticias (2013) Entrevista a Lucas Villca y Andy Lobos. Alto Valle. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 09/09/2013.
- Vignoli, B. (1998) “El modo en que se estructura la escena pública del Ccbr pretende decir: ‘lo que está acá es todo lo que hay’. Lo off-oficial deviene marginal, lumpen, invisible”, en *El Ciudadano*, Rosario, 29/11/1998.
- Williams, R. (2001) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- ——— (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2012) “Ya de por sí, lo colectivo cuestiona”. Entrevista a Jorge “Flaco” Palermo, en *La Capital*. Rosario, 19/02/2012.
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Žižek, S. (2007) *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires: Paidós.

Material audiovisual:

- Arte por Libertad, Indymedia Rosario y Asamblea del 19 y 20, Lino Rojo (2011) *Lino Rojo*, Rosario. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 23/04/2013.
- ATE Rosario (2013) *Homenaje Consejo Directivo Nacional de Arte*, Rosario. En: <https://www.youtube.com>. Captura: 15/03/2013.
- Carnaval-cumple de Pocho (2009) *Carnaval-cumple de Pocho 2009*, Rosario. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 16/07/2013.
- 5-PE Producciones (2011) *Sueños alados*, Paraná: Cátedra de Especialización en Redacción de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 01/10/2013.

- Escuela Móvil Rosario (2012) *Carnaval*, Rosario: Secretaria de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario.
- Geuna, L. y Hudson, J.P. (2000), *La Vagancia*, Rosario: Centro de Producción Escuela de Comunicación Social UNR.
- La Conjunta TV (2002) *Informe sobre el 19 y 20 de diciembre de 2001*, Rosario. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 11/06/2013.
- Lucca, Juan et al (dir) (2013) *Días de murga, instantes de carnaval*, Rosario: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Matiozzi, F. (dir.) (2005) *Pochormiga. Un mundo donde quepan todos los mundos*, Rosario. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 08/05/2013.
- Puntodoc, (2002) Programa especial sobre el asesinato de Pocho Lepratti, Buenos Aires. En: <http://www.youtube.com>. Captura: 30/03/2013.
- Robles, M. (2001) "El Pocho de Ludueña al cielo", Rosario: Avi Films. En: <http://www.aviproducciones.com.ar>

Medios gráficos⁷⁹:

- El Ciudadano
- La Capital
- Rosario 12
- Indymedia Rosario

Sitios web:

- Sitio web Arte Por Libertad: <http://arteporlibertad.blogspot.com.ar>
- Sitio web Ate Rosario <http://www.aterosario.org.ar>
- Sitio web CTA Rosario: <http://www.ctarosario.org.ar>
- Sitio web 19 y 20: <http://19y20.wordpress.com>
- Sitio web En Trámite: <http://www.grupoentramite.com.ar/>
- Sitio web Indymedia: <http://argentina.indymedia.org>
- Sitio web La Grieta: <http://grietaRosario.blogspot.com.ar>
- Sitio web Pobres Diablos
- Sitio web Pocho Vive: <http://pochovive.blogspot.com.ar>
- Sitio web Resistencias y Producciones en Ludueña: <http://barroyluz.blogspot.com.ar/>
- Sitio web Rosario Stencil: <http://rosariostencil.blogspot.com.ar>

⁷⁹ Se consultaron asistemáticamente los archivos de tales medios gráficos correspondientes al período estudiado.

- Sitio web Trasmargen: www.trasmargen.com

Páginas de Facebook:

- Bodegón CCde Pocho Ludueña:
<https://www.facebook.com/bodegonculturalcasadepocho?fref=ts>
- Bodegón cultural casa de Pocho: <https://www.facebook.com/pages/Bodegon-cultural-casa-de-pocho/353326228075710?fref=ts>
- Carnaval del Pocho: <https://www.facebook.com/CarnavalDelPocho?fref=ts>
- Carnaval-cumple de POCHO
<https://www.facebook.com/CarnavalCumpleDePocho?fref=ts>
- Pochormiga: <https://www.facebook.com/Pochormiga?fref=ts>
- Grieta Rosario: <https://www.facebook.com/grieta.rosario?ref=ts&fref=ts>
- Biblioteca Popular Pocho Lepratti: <https://www.facebook.com/pages/Biblioteca-Popular-Pocho-Lepratti/126517587378487?fref=ts>
- Arte por Libertad: <https://www.facebook.com/artexlibertad?fref=ts>

XI. ANEXOS

1. Nómina de entrevistas

1.1. Entrevistas realizadas en esta instancia de investigación

- Fernández, Sergio. Entrevista realizada el 22 de agosto de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Abecasis, Emilio. Entrevista realizada el 4 de septiembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada el 5 de septiembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Saavedra, Rodolfo. Entrevista realizada el 30 de septiembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Pereyra, Érica y Zorzoli, Alejandra. Entrevista realizada el 7 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada el 30 de diciembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Molina, Vanesa. Entrevista realizada el 25 de enero de 2014 en la ciudad de Rosario.
- Gericke, Valeria. Entrevista realizada el 4 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Capdevilla, Laura. Entrevista realizada el 5 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Cantore, Carlos. Entrevista realizada el 8 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Gatto, Ezequiel. Entrevista realizada el 16 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Galarza, Pablo. Entrevista realizada el 20 de noviembre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Palermo, Jorge. Entrevista realizada el 28 de agosto de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Vega, Mabel y Sosa, Andrea. Entrevista realizada el 2 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Ledesma, Anahí. Entrevista realizada el 6 de octubre de 2013 en la ciudad de Rosario.

1.2. Entrevistas realizadas en otra instancia de investigación compartida con Julia Logiodice y Juan Bautista Lucca

- Abecasis, Emilio. Entrevista realizada el 12 de junio de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de la murga *Los Trapos*.
- Aguinaga, Javier. Entrevista realizada el 14 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *Aguantando la pelusa*.
- Bortolotto, Gerardo. Entrevista realizada el 26 de abril de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de la murga *Los vecinos re contentos*.
- Castro, Emanuel. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *La Cotorra*.
- Casadey, Matías. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *La Cotelengo*.
- Correa, Germán. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *Y parió la abuela*.
- González, Ramiro. Entrevista realizada el 24 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Director de la murga *Mal ejemplo*.
- Gori, Nicolás. Entrevista realizada el 4 de julio de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de las murgas *La improvisada* y *Mugasurga*.
- Ivaldi, Ornella. Entrevista realizada el 25 de abril de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembro de la murga *Inundados de Arroyito*.
- Osa, Bernardo y Bárbara Silva. Entrevista realizada el 8 de mayo de 2012 en la ciudad de Rosario. Miembros de la murga *Vamos Che!!!*

1.3. Entrevistas realizadas por terceros

- Abecasis, Emilio y Zorzoli, Alejandra. Entrevista realizada por Marcos Griffa el 27 de febrero de 2010 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti el 13 de noviembre de 2002 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti el 28 de noviembre de 2002 en la ciudad de Rosario.
- García, Lucas. Entrevista realizada por Anahí Macaroff, Julia Acuña, Lisandro Cabeza y Soledad Biasatti el 4 de diciembre de 2002 en la ciudad de Rosario.
- Ayuso, María Pía; Molina, Vanesa; Pereyra, Érica y Zorzoli, Alejandra. Entrevistas realizadas por Juan Pablo Hudson el 15 de febrero de 2013 en la ciudad de Rosario.
- Cena, Américo y Fernández, Sergio. Entrevistas realizadas por Juan Pablo Hudson el 15 de febrero de 2013 en la ciudad de Rosario.

2. Nómina de documentos

2.1. Documentos de La Vagancia

- *La Vagancia* (1999) *La Notita*, del 5 al 11/02/1994
 - ——— *La Notita*, del 23 al 30/06/1997
 - ——— *La Notita*, del 30/06/1997 al 06/07/1997
 - ——— *La Notita*, del 20 al 26/07/1997
 - ——— *La Notita*, del 28/07/1997 al 02/08/1997
 - ——— *La Notita*, del 1 al 08/09/1997
 - ——— *La Notita*, del 8 al 17/09/1997
 - ——— *La Notita*, del 30/09/1997 al 06/10/1997
 - ——— *La Notita*, del 7 al 17/10/1997
 - ——— *La Notita*, del 4 al 10/01/1999.
 - ——— *La Notita*, del 12 al 18/07/1999
 - ——— *La Notita*, del 19 al 26/11/2000
 - ——— *La Notita*, del 17 al 24/01/2000
 - ——— *La Sitita* 16/08/1999
 - ——— *La Sitita* 23/08/1999
- Memorias de *La Vagancia* desde el año 1993 al año 2000

2.2. Programas de los carnavales

- Carnaval-cumple de Pocho (2003) “Programa”.
- ——— (2005) “Programa”
- ——— (2006) “Programa”
- ——— (2007) “Programa”
- ——— (2008) “Programa”
- ——— (2009) “Programa”
- ——— (2010) “Programa”
- ——— (2011a) “Programa”
- ——— (2012) “Programa”
- ——— (2013a) “Programa”

2.3. Documentos varios de los carnavales

- Carnaval-cumple de Pocho (2013b) “Bienvenidos al 12° Carnaval Cumple de Pocho, bienvenidos A Ludueña”

- (2013e) “Carnaval que reaviva la mecha de la alegría para encontrarnos con hormigas encendidas. Basta!! El fuego somos nosotros!! Alta rebeldía!”
- ——— (2011b) “Estas y estos somos... Acá estamos! Hormigas que vamos haciendo memoria... Festejemos!!!”
- ——— “Momo ¿cómo y por qué?, mimeo a.
- ——— (2013c) “Momo”
- ——— “Plaza?, mimeo b.
- ——— (2013d) “Se viene el 12° carnaval cumple de Pocho en barrio Ludueña”

2.4. Documentos del Bodegón Cultural Casa de Pocho

- Bodegón Cultural Casa de Pocho (2003) *Con otra se puede!*, Material Discográfico. Rosario.
- ——— “Escrito”, mimeo a.
- ——— “Escrito”, mimeo b.
- ——— (2013a) *La Nota y la marencоче*.
- ——— (2013b) *La Notita y la marencоче*, N° 1.
- ——— (2013c) *La Notita y la marencоче*, N° 4.
- ——— (2013d) *La Notita y la marencоче*, N° 7.
- ——— (2003) *La Notita, del 25 al 31/08/2003*.
- ——— (2004) *La Notita, del 8 al 14/03/2004*
- Murga de Los Trapos (2002) “Proyecto fortalecimiento Murga de Los Trapos”, mimeo.

2.5. Documentos del Centro Cultural La Grieta. Cultura sin moño

- Centro Cultural La Grieta. *Cultura sin moño* (2004) “Gacetilla de prensa”.
- ——— (1999) “Programa carnaval”.
- ——— (2003) “Programa carnaval”.
- ——— (2005) “Programa carnaval”.
- ——— (2006a) “Programa carnaval”.
- ——— (2006b) “Programa carnaval”.
- ——— (2008) “Programa carnaval”.
- ——— (2009) “Programa carnaval”.
- ——— (2010) “Programa carnaval”.
- ——— (2012) “Programa carnaval”.
- ——— (2013) “Programa carnaval”.
- Centro Cultural del Parque Alem (1996) “Programa carnaval”.

- El Murgariazo “Escrito”, mimeo.
- Municipalidad de San Lorenzo (1997) “Programa pic-nic murguero”.

2.6. Archivo Fotográfico

- Archivo fotográfico propio
- Archivo fotográfico de Alicia Mc Donald
- Archivo fotográfico del Bodegón Cultural Casa de Pocho
- Archivo fotográfico de Carlos Cantore
- Archivo fotográfico de Jorge Palermo
- Archivo fotográfico de Rodolfo Saavedra

2.7. Otros documentos:

- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de Lucas García
- Documentos varios pertenecientes al archivo personal de Lucas García
- Documentos varios pertenecientes al Rodolfo Saavedra

3. Desgrabaciones de entrevistas realizadas

Entrevista N° 1:

Entrevistado: Sergio “Varón” Fernández (V)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Contame un poco de La Vagancia.

V: En el 93 queda armada *La Vagancia*. Hubo un campamento, algunos estaban haciendo catequesis con el Pocho y otros compañeros se confirman, en el año 93. Esa es como una patada inicial. Antes éramos un grupo de gente que estaba dando vueltas ahí, viendo qué hacer y demás. Y después este grupo que estaba confirmado, éramos un poco más grandes, no éramos jóvenes grandes. Entonces con ese grupo se empiezan a hacer otras cosas como empezar a andar otro camino que tenga que ver con la formación. Nos juntábamos, vendíamos pan casero, torta y eso para ir al Seminario de Formación Teológica que es un encuentro que hacen las Iglesias de base una vez al año. Entonces como se hacía en distintos lugares del país, estaba bueno porque conocíamos una ciudad, recorríamos y conocíamos mucha gente que estaba haciendo laburo de base, capillas, comedores barriales y te encontrabas con historias como la de Angelelli.

Empezamos a ver el tema de apoyo escolar, hacíamos *La Notita*.

M: ¿Talleres de guitarra?

V: Claro. Cerca del 94' más o menos. Empezamos a caminar y a conocer otras experiencias, conocimos a los de HIJOS Rosario que eran un montón y que tenían ganas de hacer cosas en los barrios. Dos de los pibes sabían guitarra, el Javi Nagay Matías Ayastuy El Mati tiene una historia particular con Ludueña porque los padres habían militado ahí. Entonces, cuando les dijimos de hacer guitarra, se prendió enseguida. El apoyo escolar estaba muy ligado al tema de *La Notita* y la posibilidad de hacer en algún momento una biblioteca o algo así.

M: ¿Vos aprendiste ahí guitarra o sabías de otro lado?

V: Ahí aprendí. Empecé a aprender ahí. Mi primer profesor fue el Mati con el Javi. Después estaba Eduardo Sánchez también, que era un muchacho del barrio que es músico y entonces le pedíamos que fuera al taller que nos visitara y esté con nosotros. Guitarreábamos, él nos mostraba canciones y estábamos ahí y hablábamos de música con él.

M: ¿No había muchos talleres, encuentros de música o esas cosas en el barrio por ese momento, no?

V: No, no había muchos espacios. Inclusive hoy mismo. Nos costaba un montón poner un espacio en funcionamiento. Sobre todo porque éramos pibes, muchos de nosotros tiene una historia que tiene que ver con la falopa, con robar y demás pero entre nosotros había

muchos códigos. Entonces podíamos hacer un taller de guitarra en la plaza o en algún espacio pero trabajar con alguna comunidad en ese momento era mucho más difícil que ahora. Porque no había trabajo con jóvenes y que nos abrieran espacios a nosotros estaba complicado, el tema de las llaves y demás. Entonces trabajar ahí o poder llevar adelante un espacio como jóvenes y con otra gente, con otros pibes estaba complicado pero había. Había mucho trabajo con chicos chicos por el tema de la guardería, o los fines de semana recreación, después las mujeres o los hombres con el comedor o algún emprendimiento pero no había trabajo con jóvenes, con adolescentes.

M: Che y la guitarra, la música ¿por qué?

V: Hay un montón de cosas, un montón de cosas, no? Hay muy pocos canales por los cuales uno puede decir cosas y que queden en algún lugar. Me parece que la música habilita eso, me parece que dentro de los lugares de los cuales viene uno, el psicólogo no existe prácticamente porque es imposible hablar de que una persona... eh... por varias cuestiones. Fundamentalmente, por los recursos que tiene uno y por lo que significa ir al psicólogo... estás loco y esas cosas. Y digamos, el único canal que yo pude encontrar y puedo encontrar para decir cosas y para que queden en algún lugar que todavía no sé exactamente dónde pero yo sé que lo dije, lo digo y lo diré y en algún lugar queda. Este... y la música también es una herramienta importante para poder trabajar, este... en la situación que yo trabajo porque la música es tienen que ver mucho con la gente que es despojada. No hay una... por ejemplo el dato es que la gente más pobre no escucha música sin palabras... la gente más pobre no se... si está bien o mal pero me parece que hay un rol importante de la palabra. Digamos... podes escuchar cualquier tipo de música, sea cual fuera, que es otro tema, pero tiene que haber palabra, tiene que haber letra, que diga algo. Y me parece que eso es... y está... el otro día hablábamos con un compañero, jodíamos y decíamos: el carpintero escucha el noticiero, el pintor escucha tango, el albañil escucha cumbia. Entonces, era como una cosa de que la música está en todo momento. Es muy difícil que una persona que no ha tenido acceso a otras cosas, como por ejemplo el deporte o jugar al ajedrez o aprender un instrumento, aprender a leer música y demás, que no esté la música como forma de expresión.

M: ¿En ese momento tenían mucha relación con el Movimiento Chicos del Pueblo?

V: Claro. Nosotros recibimos la invitación porque en ese momento había mucho más trabajo con chicos, éramos más en el barrio trabajando ya en los grupos de adolescentes y demás. Y nos visitábamos con gente de Avellaneda, gente de la Pelota de Trapo, entonces bueno. Fue trabajar mucho con los derechos de los pibes y cómo hacíamos para que eso repercutiera.

M: En esas marchas ¿usaban algún recurso artístico, digamos?

V: El tema de la murga era importante, no estaba la murga como una expresión armada, no? Estaba, teníamos algo de percusión y eso.

M: ¿Y ya en esas Marchas de los Chicos del Pueblo estaba la murga?

V: Si, no estaba como murga formada, pero teníamos nuestros bombos y eso.

M: La murga surge a fines de los 90'. ¿Y cómo se dio eso?

V: La murga fue un proyecto que... bueno...

M: ¿Con los suizos?

V: Si, claro. Pero teníamos... la murga era una herramienta que nosotros siempre quisimos tener.

M: ¿A sí?

V: Si, claro. Entonces, por ejemplo, en el 97', 98' fuimos a un congreso a Mar del Plata, fuimos varios de los chicos más chicos y ahí algunos flashearón con el tema de la murga. Porque hasta ahí lo que veníamos viendo era la murga-teatro, una murga más parecida a la uruguaya. Así que después nos pusimos a laburar con Pocho y otros compañeros para hacer nuestra murga. Entonces, en el 2000, entrando en el 2000, se pudo comprar un montón de instrumentos, y empezamos a ensayar ya nosotros. A ensayar, ensayar. A hacer algo. Después las fechas se me pierden porque fue en el medio del quilombo del 2001. Y algunos iban a aprender murga a *La Grieta*.

M: Eso te iba a preguntar. ¿Cuál era la relación con el Flaco ahí?

V: El Flaco era uno de los que daba el taller de murga.

M: ¿Dónde?

V: En *La Grieta*.

M: ¿Iban siempre para allá?

V: Claro. El Pocho nos pagaba un flete y entonces íbamos para *La Grieta*.

M: ¿Llevaban todo, los instrumentos, todo para allá?

V: Si, claro. Y ahí había unos compañeros, Cintia, el Flaco, el Huguito, que enseñaban algunas cosas.

M: ¿Y había alguna otra murga como la de ustedes que recuerdes en Rosario?

V: Si, estaban *Los apurados de Cabín 9*

M: El Flaco tenía la del *Bajo Fondo*

V: Si. No me acuerdo, Mari. Había algunas que aparecían de vez en cuando. Qué se yo... *Los querubines* que eran del Parque Alem. Que estuvieron...

M: Y por ahí estaban empezando a surgir las primeras uruguayas, *La Improvisada*, me parece que es 99' o algo así.

V: *La Improvisada* ¿no fue después?

M: Me parece que 99'. Hicimos una entrevista hace poco y me parece que fue por ahí. Ah... porque era *Mugasurga* antes o al revés.

V: *La Improvisada* me parece que fue después. Ahí estaba el Tweety.

M: Si, a él le hicimos la entrevista.

V: 2002 o 2003 debe ser. De hecho después, las murgas que fueron surgiendo las de voces, uruguayas, nosotros los gastábamos porque les decíamos que ensayaban para ir al carnaval de Uruguay y no al carnaval nuestro. No al nuestro sino al carnaval de Rosario. Che, están bueno lo que hacen ustedes para ir al carnaval... así que y después me encontré y me sigo viendo con algunos de ellos y están contentos de participar de los carnavales de Rosario porque... qué se yo.

M: ¿Y ahí tenían chicos chicos ustedes en *Los Trapos*?

V: Si, siempre fueron chicos más chiquitos. Muchos chicos chiquitos. En principio había muchas madres, después se fueron, después volvieron. Siempre fue un tema porque queríamos pensar a las madres, que hagan algo. Qué se yo, una vez fuimos a Buenos Aires, a Santa Fe y era un tema poder viajar con los pibes porque a muchos de ellos había que cuidarlos. Algunos se portaban muy mal, entonces les decíamos que se porten bien, se portaban bien un ratito y después se portaban mal. Como siempre.

M: Y para el barrio ¿qué era esa murga? En aquellos tiempos, a fines de los 90', 2000.

V: Era molesta, molestaba, no. Pero también no teníamos horarios, no teníamos demasiado feeling. Estaba complicado. Algunos vecinos se quejaban, nos venían a decir que busquemos horarios más... que no sea la siesta. Venían siempre un vecino nunca terminamos de hablar bien con él, que tenía una sala de ensayo, nos traía parches, palillos, y la murga siempre estuvo ahí como una forma de... lo peor que le pasó a la murga es que en algún lugar de la cabeza hay una cosa como de la guardería. Eso es lo peor porque no sé si es inmanejable, pero es difícil de manejar, porque vos incluso ensayas con los pibes, les das algunas cosas, herramientas lo que fuera pero después no viene porque no le interesa. En realidad viene porque la madre lo trajo, lo trajo. Creo que eso era lo peor que nos pasaba.

M: ¿Y te acordás los temas? ¿Qué canciones que tocaban por aquella época?

V: Si, claro porque aparte era ensayarlos. Teníamos canciones, inclusive a Chicos del Pueblo les robamos la melodía e hicimos una canción nuestra. En las canciones nuestras muchas veces participaban los chicos, no? Pero participaban con los compañeros. Por ejemplo, el Milton, una de las primeras presentaciones la hizo él, él la escribió y nosotros la arreglamos un poco para que quede como presentación y las hacíamos con los pibes. Este... pero siempre con canciones que tienen que ver con el barrio. Porque siempre sale la temática del barrio. Yo creo que hay dos cosas ahí, o sea, está la problemática sale porque por algún lugar tiene que salir y después hay una cosa como de que bueno como de que la murga de *Los Trapos* tiene que decir cosas. Como que tiene cosas para decir. Y eso es importante, está bueno.

M: Y ¿qué temas? ¿Cuáles eran los grandes temas que allí se llevaban, qué problemas, droga, desocupación...?

V: Si, nosotros tuvimos como varios episodios ahí. Uno de los pibes que empezó conmigo en la murga que era el Elvio López después lo matan, 4 o 5 años y lo mata otro pibe que andaba robando. Enseguida salió, se hizo una catarsis, no terminó saliendo canción pero bueno... era una cosa más. De esto no nos vamos a hacer lo giles.

Después, un día estábamos ensayando y el Jorge, otro de los pibes de la murga que estaba con nosotros, para el ensayo y nos dice, che, allá pasó algo y enfrente, en la esquina de la plaza, un pibe que era del barrio nuestro, había robado una zapatería, lo corre un policía, le hace una trabada y el pibe se cae y le pega un tiro en el pecho, lo pateo y lo tira a la zanja. El pibe ahí se muere y el policía le pone el pie en el pecho y lo termina ahogando... Horacio Fernández, el pibe ese.

Después muchas madres que participan y participan del comedor y demás...es como que quieren que sus hijos vayan a la murga. No sé exactamente que hay pero...

M: ¿Hicieron algo con lo de ese pibe?

V: Hubo marchas, cosas y demás, el policía no fue detenido ni nada de eso.

M: ¿Y en la murga?

V: Si, en la murga claro, después se hizo una parte de una canción que se la dedicó a ese pibe.

El día que lo matan a Pocho nosotros estábamos ensayando.

M: ¿Estaban ensayando?

V: Claro, eso fue un miércoles. 19 de diciembre fue miércoles y nosotros estábamos ensayando. Nosotros con todo el quilombo que había, los pibes cayeron igual, cayeron algunas madres, vamos a ensayar y bueno vamos... y estábamos terminando de ensayar y nos avisan lo del Pocho. Y así un montón de episodios que son que tienen que ver con nuestra identidad, de la murga. Después pasas un montón de cosas re lindas en la murga. Super lindas. Los viajes que hemos hecho, campamentos, un montón de cosas con los pibes y mucha relación con la gente del barrio. Nuestra relación con los pibes del barrio, con los pibes que han estado en la murga, con las madres que han tenido un hijo en la murga o lo que fuera eso ha cambiado un montón de cosas para nosotros.

M: ¿Y ves que tiene alguna potencialidad ese mecanismo de la murga de robar la melodías, robarse canciones, apropiárselas y producir sobre eso lo que uno quiere decir? ¿Ves ahí algo? Digo porque los pibes empiezan a conocer desde ahí música popular que no conocen de otra manera, se la apropian porque la cantan como ellos tienen ganas y diciendo lo que quieren decir

V: Claro.

M: ¿Cómo ves que todo ese proceso creativo que por ahí otras expresiones es como una costumbre la murga robar la melodía... en otros casos o haces un cover de la canción de otro o inventás la tuya... pero en la murga se da esto...

V: Si, como que..

M: Como que se mezclan los saberes populares...

V: Si, sí, yo creo que lo último que se podía hacer de la música lo hizo Mercedes Sosa con Calle 13 y de ahí... yo creo que eso fue lo último... la música para mí no queda más nada por inventar... está todo inventado. Esto no lo digo yo, lo dice un amigo que es director de orquesta y demás...que siempre hablamos de música y en realidad no queda demasiado y que vos le des una herramienta al pibe para apropiarse de ciertas cuestiones que ni siquiera ya fueron hechas sino que ya pertenecen a todos... veo otra herramienta que el pibe tiene para seguir recreando la vida... la vida misma.

M: Y eso interactuaba con *La Nota*, con *La Notita* como trabajo del grupo y... ¿con el *Ángel de Lata*?

V: El *Ángel de Lata* fue...

M: ¿Lo hacían con la *Coordinadora de Trabajo Carcelario* y otras organizaciones?

V: Si, claro, claro. Y ahí bueno era importante el *Ángel de Lata* porque muchos de nosotros buscábamos laburo también.

M: Claro, era un emprendimiento productivo, también.

V: Si, y aparece en el momento justo. Y después se reformuló todo pero para nosotros fue una herramienta super importante en ese momento.

M: Ahora ustedes no la hacen más...

V: No, no la hacemos más. Y era discutir, era poder charlar lo que nos pasaba y en algún lugar poder producir. Porque hasta ahí no se producía mucho hacia afuera, hacia la ciudad, hacia el centro de la ciudad. Era nuestro barrio y el AL nos daba la posibilidad de poder llevar lo que pensábamos, lo que hacíamos hacia otra gente que no llegábamos. Eso era importante. Y después bueno, la posibilidad de poder organizar grupos de pibes para que vayan a vender. Nosotros teníamos varios chicos chiquitos que ya laburaban en la calle, en calle Córdoba ponele, en el Village, ahí había unos pibes que laburaban ahí y que nos habíamos dado una cierta organización. Con algunos pibes que venían a vender al centro, sobre todo porque en algunos lugares no se podía vender porque no te dejaban o porque eran chicos, pero si el chico iba acompañado por algún adulto que ponía la cara, lo dejaban pasar. Por ejemplo, nos pasaba en las facultades, iba yo o alguno de los pibes más grandes y hablábamos con algunos profesores y nos dejaban pasar pero estaba bueno eso...

M: ¿Qué pasa con toda esa cantidad de cosas, con todo ese laburo que venían haciendo cuando asesinan al Pocho?

V: Eh... fundamentalmente pasa que Pocho sostenía mucho esos espacios, en un momento un compañero dijo cómo hace Pocho para que el día tenga 25 horas. Y él era eso, era fundamentalmente por eso. Después porque ninguno de nosotros, los más grandes, estaba totalmente como para empezar procesos solo. Como estamos hoy, hoy hay compañeros que están dispuestos a sostener espacios solos, espacios de taller o de... y después otra cosa que jugó mucho fue el tema del miedo, a muchos compañeros les dio miedo, yo lo veo ahora, hoy, a la distancia, en ese momento no me daba cuenta. También hay muchas cosas que no las puedo analizar porque ese momento perdimos un montón de cosas. Del 2001 como 4 años yo me perdí un montón de cosas, yo como otros compañeros. Y entonces yo hoy me doy cuenta que muchos compañeros tuvieron miedo, no se mi muchos pero algunos sí. Y pegaba en eso el afecto que había con Pocho, este... y bueno entonces se fue dejando, se fue abandonando, algunos grupos dejaron de juntarse, este... otros que buscan a apoyarse en nosotros pero estábamos con todo... nos habíamos metido en una dinámica que no tenía mucho que ver con nosotros porque los reclamos de justicia hasta ese momento nosotros..., si bien nosotros acompañábamos a los de HIJOS, que se yo... en La Serenísima cuando echaron a ... no había una cosa de...

M: ¿Nestlé, también, no?

V: Claro, Nestlé... este... no había esta dinámica de nosotros de poder... yo mucho tiempo después me di cuenta de eso, no? De en eso como uno en el imaginario militante cuando ha logrado cierta dinámica lo que hace es reproducir eh... para mí son miserias militantes... como que exige todo el tiempo... y hoy yo a la distancia puedo decir que... pensar todo ese momento y los que nos pasó y con lo poco que tenemos hoy en la casa y en barrio... es como eso... llegamos a eso... es lo que uno construye, a la justicia la construís, no hay otra forma, o sea impunidad no tiene que tener nadie, ninguno de nuestros compañeros ni nadie, entonces vos construís la parte desde ahí...

M: ¿Y cómo fueron organizando esos primeros reclamos, las primeras marchas, con qué organizaciones se empezaron a vincular?

V: Y nosotros siempre trabajamos mucho con ATE, con CTA, con AMSAFE, con la *Coordinadora de Trabajo Carcelario*, eh... y mucho entre nosotros también porque teníamos enseguida fue lo de la Plaza, lo de la Carpa de la Resistencia con los curas, nosotros pusimos una carpa ahí con ellos y pasamos un montón de días. Eran llamadas, y nos decían, queremos que nos acompañen a tal cosa o que vengan a la escuela a decir quién era el Pocho, su vida, no se... se cumplía un mes y enseguida estábamos pensando que hacíamos para el otro mes cuando se cumplía. Y en medio de todo esto nosotros no nos juntábamos, nosotros tardamos 6 meses en juntarnos, *La Vagancia*. Ya estábamos usando la casa de Pocho, con la familia veníamos charlando un poco pero no le habíamos pedido

definitivamente la casa a la familia, entonces, también estábamos ahí. Con la murga seguíamos ensayando, algunas cosas acondicionando.

M: ¿Y cómo empiezan a aparecer las pintadas, los murales, todos esos recursos?

V: Las primeras pintadas empezamos a hacer, las empezamos a hacer porque había mucha bronca entonces surgió de algunos compañeros empezar a pintar. Entonces, manguemos plata, compramos aerosol y salimos...

M: ¿Las primeras eran Pocho Vive Carajo!?

V: Claro

M: Después ese Pocho Vive fue teniendo otras...

V: Si, nosotros al principio fue ese. Tenía que ver con la posibilidad de que no se olviden lo que había pasado que era lo de Pocho, después para afirmar que no había sido lo de Pocho sino lo de todos, dentro de eso eh... ahí mismo con el Pocho Vive sin ampliar nosotros tuvimos que... algunos compañeros de algunas organizaciones lo quería firmar o lo firmaban. Nosotros decíamos de que no... que dejemos que todo el mundo pueda salir a hacerlo y que se pueda adueñar de eso y bueno tuvimos serias discusiones con varias organizaciones... en febrero cuando fue el 27 de febrero de 2002, tuvimos charlando un montón de eso.

M: ¿Habían festejado el cumpleaños de la murga, el 1 de febrero, no?

V: Claro, nosotros eso fue el 1 de febrero y el 27 ya teníamos, no era la carga, era como una cosa extraña, que nosotros nos sentíamos bien porque sentíamos que éramos parte de algo y nos sentíamos con cierto malestar porque sentíamos que habíamos perdido otra figura que también debía ser respetada que era el tema de la bicicleta. Entonces, se discutía eso, el tema de la bicicleta. Entonces había compañeros que nos decían, che, vi la bici del Pocho. Y la bici estaba... no sé cuántos años antes y había compañeros, vecinos que no la habían visto. O gente que no la había visto y cuando la vio enseguida la relacionó con Pocho. Y bueno a algunos les decíamos que si, a otros que averiguara más, que no era la del Pocho que si tenía que ver con una historia que tenía que ver con el asesinato de Pocho pero que también tenía que ver con otras cosas. Renegábamos a medias porque no nos sentíamos mal tampoco porque cuando hablamos con Fernando decíamos que tanto Pocho, como otros los asesinados en diciembre, como los que son asesinados hoy tienen que ver con el mismo proyecto de la dictadura. Entonces estaba bien que la gente identifique la bicicleta como una herramienta de lucha. Entonces era discutir la frase, por ejemplo, en febrero de 2002 fue "Pocho vive en el rostro... en los rostros y en los corazones que exigen justicia", este... eso nos llevó toda la tarde mucho tiempo porque no podíamos de acuerdo cual era la pintada que íbamos a hacer ahí en el mural en la plaza.

M: ¿Esa fue la primera?

V: Esa fue la primera de las más elaboradas. Teníamos compañeros que decían poné "Pocho vive" nomás y el que quiere más que venga y pregunte. U otros que decían escribí "Pocho vive. Reutemman asesino" porque tiene que quedar más claro. Así que y otros que querían solo "Pocho Vive" porque hasta ahí el graffiti no había sido una herramienta de denuncia o de decir algo.

M: ¿No?

V: Claro, no. Entonces teníamos compañeros que tenían miedo de pintarlo.

M: ¿Vos ves que hasta ahí, hasta 2001, Rosario no tenía mucha práctica graffitera?

V: Si, digamos, pero no... lo que pasa es que la policía en el barrio es distinta, entonces que un pibe pinte, hasta hoy, cualquier pibe del barrio que anda en el centro... El otro día vi una situación, yo estaba en Francia, enfrente del Centenario, salían 2 pibes caminando del Centenario, Catamarca? Urquiza?

M: Urquiza.

V: ¿La que viene?

M: Tucumán.

V: Tucumán. Entonces viste que Francia tiene como bancos, entonces estos 2 pibes que salen del Centenario, prenden un faso de marihuana y van fumando y cuando llegan a la esquina viene un comando del otro lado, y del otro lado había un montón de pibes también fumando marihuana y estos pibes eran de ahí enfrente, de calle Francia. Y estaba parado paseando un perro que paseo a veces cuando los dueños se van de vacaciones, que se van al pueblo de donde son, eh... y el comando se para entre medio de los dos. Y te juego 10 dólares que vos adivinas a quien revisaron...

M: De una. Y a los otros nada...

V: Y eso pasa lo mismo en todas las situaciones. Este... en los barrios la situación de cometer una... yo y mi hermano fuimos detenidos por la policía por violar las normas de convivencia.

M: ¿Cuál fue?

V: Esa, pintar, claro.

M: ¿Con las pintadas del Pocho?

V: Si, violamos una norma de convivencia.

M: Así que vos pensás que... si, yo tengo la misma idea, rastreando algunas intervenciones urbanas, pienso que el Pocho Vive inauguró una fuerte intervención graffitera.

V: Si, yo creo que si. Yo creo que hay un montón de cosas pero el Pocho Vive fue una intervención fuerte, eh... masiva, superó lo popular, una cosa es popular y otra cosa masivo, superó ampliamente lo popular, porque se podía haber quedado en los barrios, hecha por gente de barrio, pero la hizo un montón de gente que vive en el centro o que milita en

barrios. Superó que... ha traspasado... porque hasta ahí los graffitis yo conocía al Faca, el Faca digamos... está... pero hacía cosas mucho más elaboradas... no era una intervención que...

M: Claro, venía del terreno más de la plástica...

V: Claro, si bien qué se yo... hemos hecho con los pibes de HIJOS pero no dejaba de ser una intervención de 3 o 4 horas en una esquina y con algo más elaborado. Pero no era...

Como que le dio, al graffiti le dio una identidad de denuncia porque no tenía una identidad de denuncia, digamos, lo que se hacía era como muy elevado, no todo el mundo entendía lo que se hacía. Se hizo un... hubo una ruptura ahí y el graffiti pasó a ser un material de denuncia y no algo simbólico, no demasiado elevado. Porque me acuerdo que había cosas mucho más elevadas o como mucho más chocantes y al fin y al cabo no llegan a nada, a nadie le interesa. Haber... los anarquistas, por ejemplo, no terminan creo que... para mí la pintada más importante, capaz que yo me pierdo alguna, "el problema no es que los políticos nos mientan sino que nosotros le creamos a los políticos". Yo creo que esa fue la mejorcita, no por subestimar a la gente sino porque no hay una cultura de poder hacer llegar las cosas que uno hace a más gente, creo que eso es lo que ha hecho mucho el Pocho Vive, creo que se puede entender por ahí.

M: ¿Qué otras pintadas hicieron ahí?

V: Las de la calle Roca, esa también fue importante.

M: ¿Esa con quien la hicieron?

V: Esa la hicimos con *Trasmargen*.

M: Que fue con papel azul que pegaban... ¿Era un taller de la CTA?

V: De serigrafía... Si puede ser. Pasa que éramos varios grupos. Este...

M: ¿Y después la que se cambió el nombre en la pared? La con papel y la otra fue con aerosol, esa es más reciente...

V: Claro, si pero se hizo un montón de veces.

M: ¿Siempre sobre Roca?

V: Si, porque aparte era, la cambiaban al toque, no duraba nada, nada.

M: Y ahí ¿con qué otros grupos de artistas interactuaban tipo *Trasmargen*?

V: No, con el Mono, todavía no estaba Arte por Libertad. Después con AL también. Y había otro grupo que no me acuerdo como se llamaba.

M: ¿Con *Pobres Diablos* ustedes no hicieron nada o con *Arte en la Kalle* que era el del Faca?

V: No, con ninguno de esos.

M: Bueno, *En Trámite* era el de Traverso.

V: Claro. Con Traverso sí, el tema de la calle. Traverso nos dio un coso de la bici para hacer.

M: ¿Y es el mismo molde con el que hacen el Ángel de la Bicicleta después?

V: No.

M: ¿Ustedes hicieron primero la bici sola, siguiendo la línea de la de Traverso?

V: No, no. Primero hicimos la bici con el Ángel. Y después como la gente la seguía pintando, hacíamos la bici sola, con el ángel, como que no había demasiado...

M: ¿Pero el molde de esa bici con el ángel era el mismo que las bicis de Traverso?

V: No

M: ¿Y quién lo hizo ese molde?

V: Ese molde lo hizo... en realidad del dibujo lo empieza a sacar el Mono para había otra idea dando vuelta antes... no me voy a acordar el nombre.

M: Es súper interesante la relación que ahí se dio con la bici de Traverso, las reappropriaciones que se hicieron.

V: Sí, porque aparte ninguno de nosotros lo negábamos, ninguno de nosotros decía no, esa bici no tiene nada que ver con Pocho...

M: No, claro, tenía una historia en común.

V: Lo mismo Fernando. Nosotros hablábamos y decíamos... eso no queríamos que él se sienta invadido ni que le robábamos la idea ni nada... él estaba contento porque se tomaba eso como... así que estaba bien.

M: ¿Y ahí empiezan con el Bodegón? ¿Por qué decide ser un bodegón cultural?

V: Bodegón lo dijo un compañero nos gustó y nunca lo pusimos en claro de por qué Bodegón, la palabra, el lugar Bodegón. Pero centro cultural porque nuestras actividades tenían mucho que ver con eso y nosotros, un montón de cosas... Rosario es una ciudad difícil, tiene gente de muchos lados, de distintas culturas, nosotros ahí en el barrio tenemos paraguayos, chilenos, correntinos, chaqueños, entrerrianos, un montón de cosas. Eso, decíamos que lo que hay que hacer es cambiar el problema cultural de raíz que tiene que ver con los valores, de todas formas no, de las creencias, del Gauchito Gil, Dios, lo que sea, pero si creemos que hay un problema ahí cultura de fondo, hay que cambiar. Y después nosotros nuestras actividades en ese momento tenían que ver más con lo cultural, que se yo... el tema de la murga, siempre fue la música, las bandas de rock que siempre estuvimos con la idea de armar una banda de cumbia, siempre fueron actividades culturales por eso bodegón cultural.

M: ¿Y ahí con qué actividades empiezan ahí?

V: Le damos continuidad a otras cosas, a *La Nota*, *La Notita*, la murga, taller de radio, de música, guitarra, teníamos la sala de ensayo en la casa de Pocho, las mujeres, algunas actividades se cortaron, otras continuaron, siempre hubo cosas así.

M: Y ahí nace el carnaval, por qué pensaron en hacer un carnaval. Me interesa mucho el trabajo sobre la alegría y la conversión de la alegría en gesto de lucha y... primero

eso, ¿por qué decidieron hacer un carnaval para festejar el cumple de Pocho, por qué un carnaval? ¿Con qué tradición dialogan eso? ¿Con quiénes están interactuando con esa idea?, ¿qué recuperan? ¿Por qué querer hacer un carnaval en Rosario?

V: Hay como varias cosas pero... al toque que lo matan a Pocho, nosotros el 27 de febrero decidimos juntarnos para festejar su cumpleaños. Veníamos de un cumpleaños de Pocho, no me acuerdo que año, a Pocho le festejamos el cumpleaños una sola vez y fue una sorpresa, lo llevamos a la escuela, nosotros estábamos en la escuela, con la excusa de que el Padre Edgardo nos quería echar, que estaba enojado y que quería hablar con él. Entonces lo fuimos a buscar a la casa y Pocho se enojó, nos decía que éramos unos pelotudos, y cuando llego a la escuela fue la sorpresa, entonces Pocho lloraba. Y después el tema de la murga, nosotros habíamos festejado el cumpleaños de la murga el 1 de febrero de 2002, con lo del asesinato encima pero... nosotros sentíamos la necesidad de encontrar un lugar donde expresar otras cosas también, creo que también tiene que ver con eso. Eh... la y hasta ahí los otros espacios como carnavales, nosotros veníamos participando de una u otra forma y no, no sentíamos que tampoco tenía como... el espacio de música que nosotros necesitábamos.

M: ¿Y en cuáles participaban en ese momento?

V: Y en el de *La Grieta*.

M: *La Grieta* creo que es del 99' o de fines de los 90'.

V: Sí, claro. Pero después estaban los *Caídos del puente*, Los *Matadero Sur*, los *Metele que son pasteles*.

M: Que hacían su propio...

V: Claro, estaban 3 o 4 murgas acá en Rosario.

M: ¿Iban porteñas y uruguayas?

V: Sí, sí. Y después nosotros no teníamos carnaval en nuestro barrio si bien algunas de nuestras actividades eran abiertas, amplias, no participaban mucho.

M: ¿Y ahí empiezan también los carnavales-corsos?

V: Claro.

M: ¿Ustedes interactúan con esa movida?

V: A nosotros nos llamaron, pero nosotros teníamos mala relación, siempre tuvimos mala relación, íbamos como podíamos y cuando empezamos a hacer el carnaval otra cosa que nos pasó fue que se sumaba un montón de gente, de bandas, una de las cosas que siempre tuvimos por abajo era que la gente que participara dentro del carnaval tuviera algún nivel organizativo.

M: ¿Por eso la feria de organizaciones, no?

V: Claro, que tuviera que ver con otra cosa no solo con actuar por actuar y entonces se sumaba un montón de gente, mucha, mucha, teníamos relaciones con otros lugares, como

la gente de *El Birri* de Santa Fe, o con la gente del Bajo Flores de Buenos Aires o de otros barrios de acá mismo que estaban haciendo una murga y que pertenecían a un centro comunitario, o una escuela como *Los Apurados* de Cabán 9 entonces teníamos un espacio para poder difundir otras cosas.

M: ¿Y eso es lo que siempre los distinguió de los carnavales-corsos que después se comió la Muni?

V: Si, yo creo que sí. Y eso también nos empujó a abrir el espacio a que nuestros compañeros de otras organizaciones tengan un lugar donde poder actuar, donde poder llevar lo que producen.

M: Y siempre se caracterizaron por no solo llevar murgas sino diferentes tipos de...

V: Si, de expresiones artísticas... si, si sí.

M: ¿Y qué es lo que más hubo además de las murgas en estos años?

V: Y bandas

M: ¿De folklore, de cumbia?

V: Si, de folklore no hay tanto, lo que pasa es que las bandas de folklore no están dentro de las organizaciones, no hay espacios folklóricos dentro de las organizaciones, el folklore no produce en ese sentido.

M: Si, totalmente de acuerdo.

V: Quedó aislado. Si las bandas de rock, cumbia, el hip-hop. Qué se yo... aparecía la gente de San Cayetano con un espacio de baile árabe y tuvimos toda una discusión porque era un espacio donde la gente producía una expresión artística entonces si tiene que estar. La comparsa no. La vez que dijimos bueno, que las comparsas participen, porque eran de un espacio comunitario fue terrible porque... yo terminé discutiendo con el padre de uno de los pibes porque bueno les gritaban cosas fue terrible ese año. Boxearon, uno de los directores de la comparsa boxeó con uno de los pibes de ahí, del barrio. Fue... y después bueno quisimos volver a lo de las comparsas y no hubo caso.

M: ¿Y en el Ludueña que hay además de la murga, hay muchos grupos de cumbia?

V: Siempre hubo cumbia, sí.

M: ¿Muchos grupos de pibes?

V: Si, siempre hubo espacios donde no se... donde estuvo la cumbia.

M: ¿Alguno emblemático del barrio?

V: de los más viejos están *Los fugitivos* y *Lucas y las estrellas* y *El swing de Santa Fe*, que arrancó ahí y después no sé qué pasó, ahora me parece que están tocando de vuelta. Pero siempre hubo, *El bloque*.

M: ¿Los sin tupper?

V: *Los sin tupper*, sí. La cumbia siempre fue, después la música. La música es una herramienta que se puede trabajar un montón de cosas.

M: ¿Pero principalmente murga y cumbia?

V: Si, después bandas de rock lo mismo.

M: ¿Hay muchas bandas de rock en Ludueña?

V: Si, lo que pasa es que es complicado pero lo mismo con las bandas de cumbia, se arman, están un tiempo, ensayan, pero después no como no hay espacios, uno de los problemas que tiene Rosario para las expresiones populares son los espacios, no tiene espacios para eso. No solamente para expresarlos popularmente sino para contener gente de los barrios. Donde la gente de los barrios pueda ir y bueno tomarse una cerveza bailar o lo que sea. Está muy focalizado.

M: ¿Está muy céntrico?

V: Claro, entonces no hay.

M: Entramos a la última parte así te dejo... Algunas preguntas de índole más general, me gustaría saber tu impresión. Primero: ¿crees que el barrio tiene un entramado artístico popular que tiene que ver mucho con la protesta y eso particular que lo distingue de otros barrios de la ciudad? ¿Qué te parece?

V: Creo que si por todo lo que hablamos tiene una identidad que en algún momento a corto plazo vamos a tener que pensar qué hacemos con todo eso porque si bien existe está como desperdigado dentro del propio barrio.

M: Te parece que se gestó un “saber hacer Pocho” después del 2001 y de todo lo que eso significó, que generó... Me llamaba mucho la atención que en las protestas por lo de Mercedes y eso enseguida todo se convirtiera en algo cultural. No lo veo tanto en otros barrios.

V: Porque ahí hay uno de los carozos del asunto, en esto que vos decís. Uno de los carozos del asunto es que nosotros en acto por acto mismo en un comunicado de 3 hojas que nadie lo escucha y que no transmitís por más que vos lo discutas 15 horas, lo escucha el militante que lo estuvo laburando solamente y uno de los carozos del asunto dentro del acto o de lo que vos puedas producir para lo que te están mirando tenga que ver con la posibilidad de transmitir la hermosura porque si no queda en el aire. Todo lo que puedas decir queda en el aire. Entonces la posibilidad de poder producir la hermosura, la ternura de movilizar ciertas figuras que tengan que ver con lo sentimental tiene que ver con lo artístico, inevitablemente. Y eso está bueno.

M: ¿Y viene de 2001 todo eso? ¿Ves ahí como alguna ruptura?

V: Si, claro yo creo que sí.

M: ¿Es un saber hacer que se fue aprendiendo ahí?

V: Si, sí. Si en nuestro barrio se ha reafirmado como una condición a la hora de hacer algo. Metámosle algo artístico porque si no se pierde. Se pierde y ha tomado como distintas texturas pero porque no todos dentro del barrio tenemos la misma identidad pero lo que nos

une es la lucha. Vos podés o no creer en Dios pero “el hay que seguir andando, nomás” te da una fuerza y en algún lugar te remueve la mística y chau y no me hables de que Dios existe o no existe porque escuchar a las mujeres cantar eso tiene que ver mucho más con que si sos o no sos lo que fuere.

M: ¿Y cómo ves las relaciones entre arte y política?

V: Yo creo que, es personalmente, porque después hay que hablarlo con otros compañeros y yo sé que no todos piensan igual pero hay como un montón de cosas. Pero yo creo que hay que volver a Zitarrosa, hay que volver a Cafrune, hay que volver a los músicos que hacen lo que dicen, no? Y cuando digo que hacen lo que dicen digo que hace poco escuchaba en una entrevista a Zitarrosa que decía: “yo dejé de cantar un tiempo porque estaba bien lo que yo... yo creía en lo que hacía pero yo solamente tocaba, yo tocaba en mucho lugares que había que apoyar movilizaciones, que había que eh... yo vivo de eso, vivía y vivo de esa música, me genera... pero no me da de comer... eso es un problema”. Y después tenés los otros, los músicos que dicen un montón de cosas, que viven y comen de lo que dicen pero nunca hacen lo que dicen. Eh... por andar en la música, yo he hablado con un montón de gente, que son músicos y que dicen cosas sumamente profundas pero yo no digo esto porque no me den bola a mí, yo he hablado con músicos con los que yo no tocaría pero les he dicho mirá, fijate que tal persona está tocando una canción tuya y estaría bueno que lo conozcas porque ha logrado salir de una situación difícil y aparte de cree y aparte es un pibe que estaría bueno, que le haría muy bien que vos lo conozcas, que él te conozca a vos. Y nada... nunca lo han conocido, nunca se han conocido.

M: ¿Y como forma de protesta el arte?

V: Yo creo que sí. Creo que si va. Creo que va y creo que lo que le está jugando ahora... es como que hay varias cosas. Creo que se puede seguir llevando adelante la música como una forma de protesta, de decir cosas, de reivindicar luchas, pero en tanto y en cuanto eso no esté atado a tu condición de trabajador, me parece que va hacia un abismo porque eso desilusiona... o el amor de gente a decir cosas nomás y no tiene nada que ver. Va, yo creo que lo ha pasado en este último tiempo es muy buenos músicos que le han encontrado la posibilidad de ser distintos diciendo cosas distintas. Y está bien, creo que vale la pena decir cosas distintas.

M: ¿Y el arte popular? ¿Qué es para vos?

V: Y el arte popular, el arte popular hay como varias cosas... pero cuando uno dice arte popular debe tener en claro que no es lo mismo arte popular que arte masivo. No es lo mismo transitar un camino con los sectores populares o trabajar un camino hacia la música con los sectores populares, o la popularidad, o que te escuche el sector trabajador, o creer que porque vos cantas una canción a las Malvinas y te escucha todo el país eso está bien.

M: ¿Hay algo en la producción que hace a lo popular, no sólo la recepción?

V: Claro. Y hay una construcción que no tienen que ver... que está totalmente desligado de lo masivo porque tiene que ver con la identidad, con la construcción, con la construcción de saber, este... que eso es hermoso. Ponerte a leer Cafrune, oh por Dios! Es hermoso, porque él hablaba de eso. Él decía yo estoy tocando en Colombia y le decían: “pero Jorge como habiendo tantos músicos popular en su país no hace la revolución. Lo que pasa es que los músicos se creen populares y están pensando en otra cosa”. Pero bueno decía, “ya llegará” y eso es real, es verdad, ojalá todos nuestros emblemas de música, supuestos “populares” estuvieran pensando en... El Encuentro de Músicos Populares, eso demuestra que... No sé si está del todo mal hacerlo en la Sala Lavarden pero estaría bueno que dediquen un día a una Escuela en Las Flores, otro en Villa Banana, otro en una Escuela en Ludueña, otro día en ... y un taller de lo que fuera en distintos lugares, no? Estaría bueno eso.

M: Che y cómo veían esto cuando el Pocho empieza a aparecer en canciones de todo el mundo. ¿Qué pasa con eso? Aparece desde en una canción de León hasta en una canción que le hace un pibe del barrio.

V: Eh... si, hay varias cosas, fundamentalmente que dentro de poder cantarle a Pocho yo creo que hemos logrado, porque de eso hay que hacerse cargo, que se logre identificar la lucha del 2001 a través de en este caso de una persona.

M: Toda la construcción esa sobre el mártir...

V: Si, después bueno, después lo entendieron como que.... algunos porque es más cómodo... como que se nombra solamente a Pocho pero yo creo que está, que es como si uno diría que el 26 de junio matan... lo nombran solamente a Santillán, en realidad no es sólo Santillán, estaría bueno que podamos entender que es Santillán, Kosteki, Aníbal Verón y que son parte de una construcción piquetera que ha atravesado a un país y a una generación de jóvenes que ha encontrado en el piquete una forma de protesta que... y hoy el Pocho creo que hoy se ha encontrado en la lucha del 2001 un emblema, y creo que eso está bien. Lo malo es que uno crea que solamente Pocho pero no si se entiende que logramos construir el Pocho en un país está bueno.

M: ¿Cómo ves el proceso de conversión, esto que charlamos antes y que me quedé con ganas, la conversión de la alegría en gesto de lucha, de resistencia, porque hay tanto trabajo sobre eso con el carnaval, con la murga e incluso con los murales llenos de colores que se pintan después que muere el Pocho, o ahora que asesinan a Mercedes. ¿Qué pasa ahí que está todo lleno de canciones, colores, bombos?

V: Yo creo que hay varias cosas, no? Fundamentalmente ahí, la intervención del Pocho como una figura que convoca, y nuestros espacios venían siendo esto... venían siendo, yo creo que nuestros espacios de lucha venían siendo militancia para militantes, cosas así leer documentos, muy cerrado, donde la gente no tiene otro nivel de participación. O sea si vos creas algo no participas, no lo participas, no sos actora de esa transformación que se va

dando, entonces vos quedas al margen, no? Eh y nuestra, eh... el carnaval es sumar gente, sumar organizaciones, que te lame gente que tiene ganas de venir a tocar lo que fuera y si hay un nivel de organización, que eso a vos te permite eh.. te da cierto margen también, no somos ingenuos, que no venga cualquiera si está trabajando con alguna organización está bueno porque eso te da el margen que te da es que si hay algún trabajo que eso pueda decir algo aunque después no sea lo que vos querés o lo que vos estás de acuerdo. Recuerdo los pibes de *Raza Trunka* que venían de Pergamino y ahí que se yo con Fausto que yo me conozco porque está con todo el tema del Glifosato, hay una vinculación que se pueda decir eso y no desde un lugar vacío, está bueno..

M: ¿Y ahí hay algo en la fiesta que genera comunidad?

V: Si, es que la gente se vincula desde otro lado porque va el hijo que tiene que actuar, digamos... desde el hijo que tiene que actuar hasta el padre que tiene que vender choripanes, entonces digamos que... hay una cosa de que todos la tenemos que pasar bien porque aparte nos merecemos que una murga, que una banda de rock que lo que fuera y el barrio no tenía esa... esa es otra cosa que yo veo a la distancia, el barrio no tenía una fiesta así masiva, de convocar a todos y que en ese convocar a todos que la mayoría de la gente sea del barrio y... está bueno eso.

M: Y un lugar donde se toquen esas fibras, eso que vos decías antes, fundamentalmente pase eso... esa conexión sensible... esa cosa de...

V: Si,

M: La piel de gallina...

V: Si, y estar conectándolo con todo lo otro. Co todas las luchas que se van dando, con lo de Mercedes, que yo... siempre encontrar cosas que tienen que ver con la identidad del barrio, no? Y se reniega mucho pero te pone muy bien que haya espacios como ese, te pone muy bien que haya gente que esté produciendo a pesar... a pesar de.... lo de Mercedes se producen un montón de cosas, a pensar de lo del Elvio se producen un montón de cosas... a pesar de los juicios? ... se siguen produciendo cosas... creo que esa es la mayor alegría porque si la mayor alegría en términos de lucha también porque si estos tipos creen que te derrotan a partir de asesinar un compañero vos le demostrás que le podés redoblar a partir de hacerlo vivir y de multiplicar como vas pudiendo todas esas cosas... entonces eso está bueno. Y le ganas en relación con el barrio porque para esa fecha todas las relaciones se potencian, las relaciones con los vecinos se potencian, la feria se potencia, las relaciones con las demás organizaciones, con... inclusive con las organizaciones que vos tenés más a mano, con los compañeros que están dentro de tu propia organización, todo se potencia. Y eso te llena, te llena mucho.

M: Bueno Varón, gracias!

Entrevista N° 2

Entrevistado: Emilio Abecasis (EA)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Cómo era la movida murguera hacia fines de los 90' en el momento en que más o menos se va formando *Los Trapos*? ¿Qué otras murgas había?

EA: ¿La movida murguera?

M: Si.

EA: El Flaco Palermo con el *Bajo Fondo*, es algo como que está hace mucho. Las chicas de *Matadero Sur*, que son las mismas, es como ir a hablar con el Flaco, podés ir a hablar con él o con... una se llama, tengo su teléfono, lo tengo ahí. Mabel es una de las chicas. Tienen un número de la murga, seguro que hablas con Mabel.

M: ¿Qué otras murgas había por ese momento?

EA: Después estaba *Caídos del puente*, que es otra *Caídos del puente*, yo te hablo del 99', del 2000, yo viene a Rosario en el 2000, primer detalle, yo cuando hablo de la murga de los 90' hablo un poco de Villegas, de Rufino y de Rosario.

M: ¿Y acá en Rosario? En el 2000, cuando vos llegas, ¿qué murgas había?

EA: Cuando yo llego en el 2000, una hermana mía estaba en *Caídos del puente*, y estaba una murga que se llamaba *Metele que son pasteles*, *Metele que son pasteles*, tenía esto de la comparsa, que yo te digo, la murga rosarina es la mezcla hermosa entre el Flaco Palermo que tiene mucho de teatro que la murga *Caídos del puente* también lo tenía, y que la rivalidad que existía entre *Caídos del puente* y el Flaco Palermo tenía que ver con la concepción de teatro, de teatro callejero y de cultura popular, claramente viene del teatro de ahí, una discusión que era rica porque los hacía crecer. *Matadero Sur* que viene más de lo tanguero que tenía *Caídos del puente* también una línea que es la única que quedó después con Anahí, que es de *Caídos del puente*, con el papá de Anahí que se murió y que es a quien ellos más reivindican. Esa es la única línea que quedó del *Caídos del puente* de ese momento, que la lleva Anahí. Los demás se fueron todos, para que te des una idea, *Caídos del puente* se renovó al 100% menos Anahí. Así como *Los Trapos* se renovó al 100% menos Emilio, no pero Erika también está, somos 2. Las que estaban en *Caídos del puente* en ese momento, alguna está en la Muni. Después estaba *Metele que son pasteles* que hacen bien la murga comparsa, y que metían los vientos que ahora aparecen en *Caídos del puente*, eso es un coletazo, para mí, de aquellos. Que es la bandita y que eso viene de la comparsa, de la banda, la banda militar. Esa cadenita viene, esa es la parte que yo veo en Latinoamérica y no la puedo entender del todo. Igual me dijeron que tiene que ver con toda la época del Virreinato del Perú, que a nosotros nos cuentan la historia del Virreinato del

Río de la Plata pero cuando dependemos de Perú que es todo Bolivia, norte de Argentina, sabemos poco y nada y Mitre no quiso contarnos la historia.

Acá en Rosario las otras murgas que me acuerdo en ese momento, *Los Mirines* me parecen que son después, si, son bastante después. Estaba esa murga que te digo, tenés que averiguar capaz la *Comparsa del Sapo* que se puede acordar capaz, el Sapo ahora está postrado perdió una pierna o las dos, hace comparsa, comparsa, siempre hizo comparsa, un tipo muy raro, muy complicado charlar pero en las comparsas muy tipo puntero también, de esa estructura. Él se puede acordar alguna otra cosa.

Y después otras murgas en ese momento, había una murga uruguaya, que seguro ya te la nombraron.

M: Si, *Mugasurga* y *La improvisada*.

EA: Algunos de esos chicos están en las otras murgas, de eso se arma “La Cotorra”, la murga uruguaya es siempre lo mismo. Y en ese momento se hace un encuentro murguero en *Caídos del puente*, ellos hacen un encuentro de murgas, el primer encuentro de murga.

M: ¿Ese es el que organiza el Flaco?

EA: ¿Él dijo eso?

M: El primer carnaval que se hace ahí lo organiza él.

EA: Claro, de eso yo te puedo traer un folleto, que tiene hasta las murgas que actúan.

M: ¿Me lo vas a traer?

EA: Si, eso está ahí, en mis papeles de la Tesis.

Es un folleto que tiene todas las murgas que actuaron o por lo menos las del día domingo, que ahí, una de las que vino es la murga que yo estaba en Rufino, esa murga vino pero yo no vine con esa murga, yo ya estaba acá. Y ahí vinieron 2 murgas de Buenos Aires, que eran como las referentes de las murgas, para mí, en ese momento. Una es *Matadores de tristezas*, acá estaba *Matadero Sur*. Se desarmó esa murga, *Matadores de tristezas*, en muchas otras. Esa murga se terminó desarmando y tenía una cuestión particular y era que no tenían a nadie del barrio de donde eran. Y se desarmó. Otra *Arrebata lágrimas*. Esas murgas vienen de los 90'. De ahí creo que no se si fue Coco Romero o gente de por ahí, Coco Romero viste que está en el coso de la Universidad de la UBA, Coco Romero vino a dar un taller a los *Caídos del puente* y después surgieron los *Caídos del puente*. Los *Metetele que son pasteles* son otra construcción, mucho más extraña, para mí. Viene este y se encuentra con este. Y después Gonzalo Marman Siempre anduvo el algunas cosas pero creo que más de candombe.

M: Entonces las murgas de aquella época eran: *Caídos del puente*, *Los Trapos*, *Bajo Fondo*, *Matadero Sur*, *Metetele que son pasteles*, ¿algo más?

EA: No, me parece que por ahí. O sea las que yo conocía, había una rivalidad interesante ahí entre 2 lógicas de murgas, la del Flaco Palermo y la de *Caídos del puente*. Siempre el

Flaco Palermo lo vio como un laburo y *Caídos del puente* lo vieron como su espacio de distensión y ahí están las dos murgas. *Caídos del puente* después se termina abriendo en dos murgas que una es el *Todo bien* y la otra que se van todos. Del *Todo bien* están los que después hacen *Okupando*, los *Todo bien* de *Caídos del puente* son los mismos.

M: ¿Y los otros que quedan en *Caídos del Puente*?

EA: Se van, la única que queda es Anahí y forma otro grupo. Claro y estaba las mellis que venían más tarde, y se mantienen los *Caídos del puente*, que lo mantienen Anahí y su papá pero después vienen el novio de Anahí y se empieza a renovar la historia.

M: ¿Y ahí las murgas qué actividades hacían, más que nada presentaciones?

EA: Más parecida la actuación no era más parecida a las que hay hoy de las murgas tipo porteñas. Yo cuando referencio a las murgas rosarinas quiero hacer referencia a esa postura, el Flaco Palermo hacía una especie de actuación callejera con sonidos murgueros, desde *Bajo Fondo*, el nombre es perfecto porque es desde ahí abajo. La murga de *Los Trapos* tenía ya para ese entonces, una estructura de murga haciéndose, empezando a hacerse pero todo era descarnado, los pibitos miraban para cualquier lado, no había la actuación que hay ahora.

M: ¿Y además de presentaciones tenían participación en marchas allá por esa época?

EA: Si, *Caídos del puente*, *Metete que son pasteles* tenía mucho circo, no sé si te lo dijeron a eso. Era una murga cirquera. A la murga yo le marco adentro como varias partes. Una es la cirquera, el circo, *Metete que son pasteles* tenía el circo fortalecido. En la murga que yo arranqué, nos dieron talleres de malabares, acrobacia, entonces incorporar eso a la murga. Ellos acrobacia no pero todo lo otro del circo sí, swing y eso. Ahora eso está, las porteñas tienen el swing y todo eso. El espacio de matanza es el escenario por excelencia.

M: ¿Y en qué marchas participaban?

EA: De las de HIJOS, siempre.

M: ¿Y quienes, todas?

EA: *Caídos del puente* era bastante. Viste la marcha...

M: La de los Chicos del Pueblo.

EA: Si, también. Pero viste, la de la memoria, *La Memoriosa*.

M: Si.

EA: Ahí adentro está Celeste Montecchiarini, Celeste estaba en *Caídos del puente*, y ella era de las que, como ahora, en *La Memoriosa*, era una mina militante, no se si no fue torturada o gente muy cercana. Ella siempre la militó desde ahí, siempre sabía de DD. HH., y todas sus críticas, la criti-crisis, esa parte de la murga, tenía una fortaleza que tenía que ver con esos militantes de los 70' que estaban en *Caídos del Puente*.

M: Entonces las marchas de las que participaban eran más las de Derechos Humanos

EA: Si y de las universitarias. Yo estaba en la Universidad. Te puedo contar eso porque yo estaba también.

M: ¿Con *Los Trapos* participaban también en marchas?

EA: Si, en las de *Chicos del Pueblo*, nosotros hicimos, medio como que *Los Trapos* eran los que hacíamos esas marchas, hay fotos de eso. Pero la que estaba en la movida esa era *La Vagancia*, Pocho y toda esa movida. La revista *Ángel de Lata* que estaba con los de trabajo carcelario, toda esa movida la conoces. Y después yo para mi me están faltando una o dos murgas.

M: Marchas, entonces, me decís que participaban de las de Derechos Humanos, de las de *Chicos del Pueblo*.

EA: Sí, *Caídos del Puente* va a la de *Chicos del Pueblo*, se les pide y van. También un par. Yo voy como *Caídos del Puente* y como *Los Trapos* a esa marcha. Es el tiempo en el que yo no conocía mucho como era lo de armar la murga Chicos del Pueblo pero estaba en *Caídos del puente*.

M: ¿Y reclamos docentes, otros tipo de marchas o reclamos?

EA: Estoy tratando de acordarme algo así puntual. En realidad había una relación a partir de Pocho, estoy pensando en *Los Trapos* ahora, a partir de Gustavo Brufman y Gustavo Martínez que hacía que las de derechos humanos, de docentes, de trabajadores, por ahí, por ejemplo Pocho laboraba en Liliana y por ahí se tenía la información de algunas de esas marchas... siempre el problema con *Los Trapos* era el traslado. En el caso de *Caídos del Puente* se tría una invitación y se veía si se podía ir o no. Se iba a cumpleaños de 15 con *Caídos del Puente*, no *Los Trapos*, *Los Trapos* fueron a la inauguración del Distrito y nos echaron.

M: Si, lo contaste en la otra entrevista.

EA: Si, eso te lo conté. Que fue así como una cosa muy loca, se fue a jardines de infantes, a escuelas, a lugarcitos que se habría, a armar con los chicos del Barrio Toba una murga.

M: ¿Y te acordás algo del Programa de Represión Cero?

EA: No.

M: En Ludueña se hizo...

EA: Vino un loco de España... no, nada que ver. Me parece que es previo a mí eso.

M: En el que pintaban las manitos.

EA: Si, justo en el momento anterior, antes de que se arme, eso te lo va a contar más Ñuka, antes que se arme la marcha de Chicos del Pueblo, esa famosa, porque hay distintas marchas de Chicos del Pueblo, hay millones pero esa de que todos hablamos porque está todo junto, después hay otra muy grande también que se hace una división, entre los que venían con la marcha y los que lo acompañaban. Esa división generó ruidos entre la gente de las organizaciones de Rosario. Ruidos que ahora están más solucionados. También se

había muerto Pocho, lo habían asesinado entonces muchas de las cosas se reacomodaban, mucha gente echa mierda, la había pasado muy mal en el 2001.

M: Eso iba a preguntarte, ¿qué pasa en el 2001 con las murgas?

EA: Antes del 2001 hay algunos datos para mí muy claves, por ejemplo, un dato que yo me voy a las murgas de allá, de *Los Trapos*, entonces mi visión del Flaco Palermo, cambia diametralmente y de la cultura popular, también. Porque yo empiezo a estar en *La Vagancia*, salgo de la idea universitaria del arte y entro a la idea de arte popular desde la cultura popular, que es lo que me cuesta tanto en la Tesis, a partir de ahí me cuesta mucho más. Más allá de que soy un despelote escribiendo y antes también, nunca fui ordenado. Ese cambio, ya está en mi primer trabajo monográfico que supongo que lo habrás leído.

M: No, no lo leí. ¿Lo tenés?

EA: Sí, debe tener 5 o 6 hojitas era para el Núcleo Antropológico Educativo, para Gustavo, va en ese momento el adjunto era Gustavo. Que yo hablo de la murga como espacio de educación. Estoy pensando que si vos te vas a enfocar en Ludueña tenés que leer el trabajo de Luciana Carunchio. Lo leíste, “Voces, colores....”. Es de Antropología la chica, yo lo tengo citado en la bibliografía.

M: No lo leí. La que sí leí es la Tesis de Natacha.

EA: Pero el de Natacha no va por ahí.

M: No, es de Arte por Libertad.

EA: Sí, pero va a otro lado el de Natacha, es muy sobre lo que a ella le pasa, eso leo yo.

El de Carunchio Luciana “Palabras desde la voz, el cuerpo y el color” es una interpretación del espacio colectivo, la murga *Los Trapos* de la ciudad de Rosario en el año 2004. Y ella lo trabajó en el 2002. Entonces tiene el 2001 ahí.

M: ¿Me lo pasarías?

EA: Sí, y ahí me parece que hay dos canciones o 3. Ese está bueno, lo tengo por todos lados, porque haciendo la tesis eso es lo que releí. Te doy seguro una versión anterior a la final pero bueno. Porque la final la imprimió y no la tenemos. La última vez que le pedí la final, es igual a la final pero se nota que le faltan cosas, entonces, no es la final. Está la entrevista pero no está la carátula. Igual el trabajo es larguísimo y está re bien, es bien metódico. Ahí ella habla de toda la murga de *Los Trapos* anterior a ésta. Los otros niños que llegaron a adolescentes estando en *Los Trapos*.

M: Y en el año 2001 antes de que asesinen a Pocho tienen alguna...

EA: Yo te decía otro dato, *Caídos del Puente* hace una actuación que es asamblearia, la actuación de la murga, ellos tienen una actuación que la tengo escrita que, un poquito lo cito acá, acá cité un pedacito que van en un barquito, son una asamblea y todo lo ponen en discusión, lo que pasaba en la murga y es lo que pasó 6 u 8 meses después o menos en el 2001. Todo el mundo se puso en asamblea, la murga claramente lo anticipó. Las únicas

discusiones válidas eran entre todos, teníamos problemas porque, yo estaba en la murga ahí, con la gente de Buenos Aires que nos pedía definiciones, nosotros dábamos vueltas, cuando vos discutís, cuando discutíamos con el Flaco Palermo decía no, las decisiones las toma siempre el mismo, pero los de poner en asamblea les sirve para no tomar uno la decisión. Cuando yo voy a Ludueña y todo lo poníamos medio en asamblea, desde afuera se nos criticaba lo mismo, nos decían, “a vos no querés definir” y yo decía no lo que pasa es que yo lo charlo con los chicos y me decían “vos no lo charlas con los chicos, vos lo definís si querés y si no, no”. Ahora que estoy en esta etapa hay algo de verdad en que uno lo define pero si antes se lo cuento a los chicos. No puedo definir nada si no se los cuento a los chicos.

M: Y participaban en las asambleas porque el Flaco me contaba que ellos con la del Bajo Fondo si participaban en las asambleas...

EA: La *Caídos del puente* no se...

M: No, Los Trapos me interesa a mi...

EA: Ah, lo que pasa que la de *Los Trapos*, ese es el tercer dato, *Los Trapos* no es *Los Trapos*, ese es el primer dato que vos tenés que tener como bien claro, que es lo que a mí me cuesta más, por eso no podía poner *Los Trapos* y ponía más las murgas. *Los Trapos* en ese período, es *Los Trapos*, varios grupos de jóvenes, la revista *Ángel de Lata*, todo es los *Chicos del Pueblo*, si vos querés hoy, que lo asesinaron, podés decir Pocho y un montón de particularidades que hacían que la murga *Los Trapos* iba a la marcha de *Chicos del Pueblo*, porque era parte de toda una movida, porque el grupo de jóvenes *La Vagancia* armó *Los Trapos*, entonces *Los Trapos* era, hoy lo podríamos leer así era una línea, una más de las líneas culturales que tenía ese grupo de jóvenes, guitarra, todavía no había una banda, todavía Varón no era Varón, cantando, pero si el Mati Ayastuy iba a hacer guitarra y *Los Trapos* también estaban. Y por ejemplo Milton estuvo en *Los Trapos* apenas arrancaba después fueron a lo del Flaco Palermo, el Flaco Palermo les inyectó un par de nuevas cosas a la gente de *Los Trapos*, y dos o tres de *La Vagancia* dijeron nos ponemos con esto, y dos o tres que iban siempre quedaban medio afuera y se pusieron, *La Vagancia* siguió, se pusieron en otras cosas, pero digo.

M: Entender Los Trapos en ese contexto.

EA: Claro, en ese contexto, porque por ejemplo Milton va a la murga porque él hacía redoblante en una banda cuando era chiquito, entonces sabía tocar el redoblante, y venía de las bandas. Ojo, ahí como que se mete. Cuando yo entre no sabía que estaba tirando una línea distinta en *Los Trapos*, yo no lo sabía, yo creía que era así. Yo la veía en *Los Trapos*, pero era yo el que la tiraba. Pero después leyendo sistematizaciones de ellos, antes de que yo entre, lo que escribió Pocho también, la sistematización del CES, la tenés esa?

M: Si, la de...

EA: La que dice la murga de *Los Trapos*. Bueno, una era la murga de *Los Trapos*, ahí dice está viniendo uno a ayudarnos de otra murga, ese soy yo. Yo ni cuenta me daba pero era yo, que nos ayuda con el baile.

M: Vos te referís a la publicación que sistematiza lo de la *Coordinadora Juvenil*...

EA: Y fijate que la *Coordinadora Juvenil* de grupos dice tatata... la murga de *Los Trapos*. Y vos decís: ¿Y en este contexto qué es la murga de *Los Trapos* otro grupo? Y tiene esa lógica la murga de *Los Trapos*, esa apertura que también tenía esta dinámica de Pocho de construir grupos, porque sí, es verdad, Varón estaba en *La Vagancia* y estaba en *Los Trapos* pero la murga no era *La Vagancia*. *La Vagancia* decían era un grupo que hacemos política, que vamos y discutimos con los políticos y la murga *Los Trapos* decía nosotros hacemos murga y queremos hacer murga y nos juntamos con las mamás y hacemos la ropa. Dos cosas distintas.

M: Pero, sin embargo, había mucha relación.

EA: Sí, mucha relación.

M: Entonces, ¿en las asambleas participaban o no, de las que hacían en el barrio?

EA: De las asambleas... claro, me cuesta pensar en ese momento cuando lo asesinan a Pocho en la ciudad, en algunos lugares, se armaba por ejemplo, la Asamblea del Ombú, que ahora sigue existiendo, a asamblea de la Plaza López, un montón de asambleas en la zona centro. Yo vivía en el centro.

M: El Flaco dice que ellos iban a ir como forma también de... porque las asambleas del centro eran las televisadas y las que aparecían en la prensa, entonces ellos iban ahí como forma de insertar los reclamos del barrio, populares y llevaban la murga.

EA: Pero fijate el detalle, que te lo está diciendo el Flaco en eso, nosotros íbamos. La murga *Los Trapos*. Ah! Piquetes, nosotros fuimos a un montón de piquetes en el 2001, íbamos, no como murga necesariamente sino también con la murga. O sea *La Vagancia* iba y los murgueros también.

M: ¿Y tocaban ahí en los piquetes?

EA: Acompañábamos. A veces estábamos con la levita o no dependía de... todo era muy, en esa época todo era muy... Se decía hay un piquete en tal lugar, está bueno, tenemos que ir, salimos mañana a las 7 de la mañana. No lo habían asesinado a Pocho, entonces iban 3 de la murga y llevaban la levita. Ah! Se puede hacer algo. Listo, si no llevó nadie levita, no se puede hacer nada. Ah! Hay un bombo, 3 de la murga iban a ir a tocar el bombo. De la organización, de los que estaba haciendo el piquete. Me acuerdo mucho uno del Libertad que se pudrió. ¿Viste donde está el Libertad? No sé si estaba el Libertad, me parece que no estaba, había otro, una cosa ahí. Y ahí se pudrió un poco con la policía. Hizo el intento de avanzada, lo mismo que pasó en el 2001 en el centro de Rosario. Las dos imágenes son muy parecidas para mí. Viene la policía encarando y en un momento frenan y

no hacen más nada y se van. Como que repriman y después llegó una orden que no hagan nada y se van y no se hizo nada.

M: ¿Iban con los chicos o con los adolescentes nada más?

EA: Si, iban chicos, madres, todo. Además nosotros éramos chicos. Yo tenía 18 e iban conmigo y capaz que iba Lucas Villca que tiene 3 o 4 menos que yo. ¿Cuántos años tenía, entonces?

M: 14, 13...

EA: Claro, y había algunos de la murga que iba, siempre los padres cuando se rayan algunos papás siempre te echaban en cara alguna cosa de estas...

M: ¿Porque los llevabas ahí?

EA: Claro, como que nosotros estábamos haciendo algo para el bolsillo, pero nada que ver. Cuando le explicábamos decían, si, es verdad, pero ahora te lo echan en cara a veces. Te dicen: ¿pero ustedes qué curran con la murga? Algo debemos estar currando, cultura popular debemos estar currando, pero guita no, no se me cae un peso. Y cuando le explicás te dicen, es verdad, ustedes siempre vienen, trabajan, pero claro, la primera de un barrio es que sos puntero, que estás avivado, pero como no es, les cuesta un montón entenderlo. Se tienen que dar un debate ahí para que lo puedan entender.

M: ¿Y cuándo lo asesinan a Pocho?

EA: Se arma la carpa en la plaza, ahí íbamos, creo que ahí tocamos. Mirá, me hiciste acordar, creo que en la Plaza López, la Asamblea hace un encuentro, lo diseñan ellos me parece. No me acuerdo, no me puedo acordar del todo. Además no me acuerdo si fue antes o después del 2001, y la murga hacía una actuación. Creo que después del 2001. Y la actuación era un saqueo y yo me acuerdo si era antes o después. Si es antes, volvemos a la misma lógica que fue premonitor, si fue después se hacía el saqueo, los chicos hacían de que venía un auto, que había un kiosquito, que vendí no merca, ahora se le dice kiosquito a lo de la merca. Esto era un supermercadito, entonces venía la policía, los mataba a todos y todo ese tipo de cosas. Y los chicos la actuaban, y hay algo antes del 2001, no me parece que es del 2002, esa parte se me hacen grises.

M: ¿Te acordás si estaba Pocho o no, por ejemplo?

EA: Eso es lo que no me acuerdo. Me parece que fue después, ahora que me acuerdo porque nosotros hicimos un encuentro con los chicos de la murga en la escuela, en ese momento se usaba mucho la escuela, era como parte de los lugares de la organización, de la murga, de los grupos de jóvenes de la *Coordinadora*. Se hizo un encuentro entre los murgueros y contaban qué es lo que les hacía mal. Que es lo que no les gustaba, las armas.

M: ¿Murgueros de qué murga?

EA: Sólo de *Los Trapos*. Entonces a los chicos decían nos matamos entre nosotros, que era parte de la actuación, en un momento decíamos: "nos matamos entre nosotros".

M: Y esa actuación se hizo, entonces, probablemente después del 2001.

EA: Y fue una actuación, que debe estar por ahí, que Varón se la debe acordar que era eso, entrábamos, y después venía esa canción que después cantamos mucho tiempo que decía: “Aquí, hay muchas cajas... pero aquí nadie habla de trabajo. Aquí los gobernantes nos roban todo pero los presos somos nosotros” y esa canción viene, después me enteré, de la gente de Chicos del Pueblo. Porque la partecita esa “hay que cambiar, hay que cambiar, hay que cambiar pero mi amigo, está prohibido olvidar”. Una cosa parecida canta la gente de Chicos del Pueblo. Ahí fue una relación entre Chicos del Pueblo nacional, nosotros en algún momento esta la Ketí Pero también estaba otro de Córdoba en *La Luciérnaga*, eso también te va a contar Ñuka que es la otra revista. De donde nace el *Ángel de Lata*, algo de la idea del *Ángel de Lata* estaba en *La Luciérnaga* de Córdoba.

M: Cuando asesinan a Pocho empiezan los reclamos de Justicia. El primero en la plaza, ahí se pinta el primer mural.

EA: No, el primero en la plaza, ojo, fue uno de los primeros reclamos es una bicicleteada. La primer bicicleteada que se hace es, me parece que es el 27 de febrero, claro y antes está esa jornada que vos decís. Yo participé de una bicicleteada pero antes hubo otra. En la que yo estoy está en el “Pochormiga” filmada es la que vamos hasta Las Flores pero hay otra o hasta tribunales, no me acuerdo. Y después hay eso que vos decís que nosotros lo contamos como el primer carnaval y nos hace entrar en la duda de cuantos carnavales hay y eso. Porque el 27 de febrero se festeja, el 1 de diciembre...

M: el 1 de febrero festejan el cumpleaños de la murga, así me contó Varón... y ahí en la plaza.

EA: Ahí hay un dato medio raro que tiene que ver con mi propia memoria, yo tengo la impresión de que en diciembre se hace un festejo de la murga, no en febrero...

M: ¿En diciembre cuando Pocho vivía?

EA: Es un buen dato, no.... Que se olvidan la torta.

M: No me dijeron que se olvidan la torta, me dijeron que se juntan a principios de febrero para festejar el cumpleaños de la murga y que ahí deciden hacer el festejo del cumpleaños de Pocho, que es el primer carnaval... el primer encuentro digamos...

EA: Capaz que Varón se acuerde, capaz que sea así como él dice. Yo tengo esa duda porque yo me iba. Pero me iba en enero. Entonces, capaz que fue en febrero y yo me vine. Yo estaba cuando nos olvidamos la torta. Pero yo no estuve en lagunas charlas, por eso se me confunde.

M: Ahí está. La primer bicicleteada vos decís que se hace el 19 de enero, a un mes, y ahí no estoy. Lo que yo no te había dicho hoy es que como el Flaco te dice “vamos a las asambleas”, en los barrios ese día 19 y 20 era muerte y destrucción. Que lo muestra, pediles datos a *La Conjura*, que te lo puede mostrar tranquilamente eso, *La Conjura TV*. En

la ciudad era la fiesta cívica, yo estaba en la ciudad el 19 estaba en la Facultad intentando tomarla, en el medio del centro, después no se hace nada y se viene el 2001, vamos a decir así. Se viene el 19. Yo antes había hablado con Pocho, Pocho me dice que no me vaya, de donde estaba. Creo que teníamos encuentro de *La Vagancia*. Me dice que no vaya...

M: Varón me dijo que estaban ensayando con la murga.

EA: Claro, yo tenía que ir, entonces avisé que no iba pero al único que tenía celular era Pocho, la gente no tenía celular normalmente, estaban esos ladrillos grandotes, Pocho tenía uno de esos. Lo llamé a él y me dijo que me quedara ahí, está todo bien yo aviso. Y yo estaba en la Facultad. Yo viví la fiesta cívica acá y después me fui al barrio, cuando fui al barrio era la muerte, yo fui al día siguiente. En medio de la muerte. Ya había pasado todo, todo el mundo triste, todos los barrios así apagados, un policía al lado del otro, va un patrullero mirando así, ya era cualquiera. Entonces las asambleas olvidate. Una asamblea en la plaza de Ludueña hubiese sido terrible.

M: Por eso el Flaco cuenta que iban a las asambleas del centro porque era donde se podían hacer.

EA: Claro, se podían hacer ahí pero además en los otros lugares no se hacían, eran dos realidades bien claras.

M: ¿Y ahí cómo empiezan las primeras protestas, los primeros pedidos de justicia?

EA: Después de eso hay una carpa que se arma en la Plaza Lopez, es? No en la Plaza de Córdoba y Dorrego.

M: ¿La Pringles?

EA: No, la grande la que siempre se va...enfrente de jefatura.

M: Ah sí.

EA: Ahí se paran los curas, y todo ahí un reclamo de justicia groso. Todos esos curas. Todo eso mientras estaba la Comisión Investigadora, que no se quería armar, por eso se armó una no gubernamental y todo eso. A Reutemann era el gobernador. Esa es una de las cosas primeras, la marcha y los murales, todo eso medio junto, yo no sé qué está primero. Yo estuve en este lugar y me parece no haber estado el primer día que se armó la carpa, entonces me parece que primero es la bicicleteada, no sé.... No creo que sea primer la bicicleteada.

M: ¿Pero hicieron varias bicicleteadas?

EA: Sí, la primera quiero decir, después se hicieron varias. Después también se hace por mes durante dos o tres meses, después se hace por año.

M: ¿Y a dónde iban?

EA: Unas veces fuimos a Las Flores, la primera fuimos ahí, la segunda... yo fui a Las Flores, entonces no sé si fui a la primera de diciembre, me parece que fue a Las Flores, que es la que está filmada, después a Tribunales, me parece que alguna fue de Las Flores a

Tribunales, no sé un recorrido así larguísimo. Yo tengo idea que fuimos con el mismo recorrido de Pocho, una era dar toda la vuelta por Circunvalación, esa vez cuando hacen la reconstrucción el hecho, no se...

M: ¿Después los murales, las pintadas?

EA: Eso surge ahí mismo, eso sí es como te dice Varón, se decide hacer el 27 y ya sale lo de armar murales. Entonces la murga de *Los Trapos* va y hace uno, si te ubicás de donde está la casa de Pocho, viste que la casa de Pocho está en esta manzana y la plaza está en esta, hacés todo por la de la casa de Pocho y medio para allá hay un paredón y por ahí medio se ve la primera que hizo la murga de *Los Trapos*. Pero cada grupo del barrio hizo alguna y se hizo una central que fue ahí enfrente de la plaza. Que creo que fue esa que decía "cuando la cana dispara el que apunta es el gobierno". Eh... esa fue bueno... y después había una frase que era "mientras los que luchan..."

M: Si "Pocho vive en las almas y los rostros...."

EA: "... de los que piden justicia" y que esa te la habrá contado Varón y ahí se comparte un mate cocido, unas tortas y se hace eso. Esas tres cosas que tienen que ver con la forma en la que se hacían las cosas con Pocho: compartir la comida, hacer algo de los murales y la charla. Entonces si vos... y la murga. Pequeño detalle. Entonces, si vos mirás, el carnaval siempre tiene esas 4 cosas. La charla tiene que ver con los talleres, los murales tienen que ver con los talleres pero también con los murales, siempre hay algo de arte que tiene que ver con música o que se yo y compartir la comida. Esas cosas o esas 4 cosas siempre están o deberían estar si se deja alguna puede ser porque nos olvidamos pero siempre tienen que estar esas 4 cosas.

M: ¿Y entonces ahí como que se empieza a generar un saber hacer para los pedidos de justicia que recuperan mucho de lo que habían aprendido con Pocho y...

EA: Lo que se venía haciendo como jóvenes, en la *Coordinadora*, venían muchos jóvenes formándose, Pocho venía haciendo mucho este trabajo de formación, que yo llamo un trabajo pedagógico, que para mí no lo hace Pocho nomás... ¿Vos habrás charlado con Gustavo Martínez?

M: No, leí cosas de él que ha escrito...

EA: G. Martínez es eso, una cosa muy pedagógica en su trabajo, más allá de que no le seguís el tren y ahora te cuesta mucho más, siempre él es como de contarte un chiste y de contarte de dónde viene la cosa, entonces es pedagógico en el hacer. Pocho para mí hacía lo mismo, mucho más sistemático, mucho más sistemático. Gustavo, un educador, también. Pocho era así como tímido.

M: Pero respecto a las protestas, ¿qué pasa con este desconcierto de que de repente matan a un compañero y cómo salimos a protestar?

EA: Bueno, ese es el primer problema. Un par de señoras nos dicen ahí que... en el barrio que nosotros nos adueñamos del nombre de Pocho, todo era la culpa de *La Vagancia*, yo cuando digo nosotros ahora me refiero a *La Vagancia*, que hoy no existe, es muy loco. Todos nos decían que nos queríamos comer el nombre de Pocho, para empezar a capitalizar, para sacar plata, que se yo. Nosotros decíamos que cada uno podía hacer lo que quería, que nosotros defendíamos... entonces nosotros hacemos reclamos diciendo que para reclamar había que reclamar con alegría. Ahí hay una relación entre con la murga, yo no termino de entender como hicimos eso. Y el gran festejo es vapuleado por todo el mundo, que se yo, si vos le preguntas a la Vane yo no sé si te lo dice. Pero la Vane no entendía por qué íbamos a hacer un festejo si habían matado a uno. Ella no lo entendía. Su mamá no lo entendía, se lo criticaba y ella no le podía explicar por qué. O sea los mismos compañeros estábamos enojados con eso y nosotros una cosa que es clave. Nos encontramos todos los de *La Vagancia* y dijimos vamos a tomar la casa, y cuando tomamos la casa y le hablamos a la familia, con la familia estaba lo de la alegría y si vos te podes encontrar con mucha gente de ATE, del trabajo, de los trabajadores, siempre es darle una vuelta desde la alegría, la revista *Ángel de Lata* le da una vuelta al sufrimiento desde la alegría, fijate que siempre los dibujos van por ese lado y la murga era decir con alegría lo que era un dolor de ovarios, de huevos. Imagínate que decir que nos matamos entre nosotros, que la cana nos persigue, somos los negros de la villa que no servimos para nada, si no te lo tomás en joda no lo podés decir. Mi papá nos golpea, nunca lo dijimos en esos términos pero los chicos venían y nos decían, lo que pasa es cuando mi mamá... mi papá viene borracho nos golpea. Y nosotros nos quedábamos todos así... "Ah! No, ¿en serio? Qué grosol!". No digo que digamos que groso, capaz que decíamos que groso que lo pueda decir, pero la remas por un lado y después lo tenés que meter en una canción y decir nos matamos entre nosotros, no tenemos trabajo, nuestros padres se emborrachan. El concepto del borrachito, yo siempre pienso en eso, en como la murga se reía del borrachito y los borrachitos en la situación de la familia, era por Dios, no me quiero ni acordar del borrachito. ¿Entendés? El borrachito es mi viejo cuando viene.... Entonces eso, tomarlo con alegría, burlarse, yo tengo mucho recuerdo de que eso es bien Rabelais, el estudio de Bajtin va bien a ese lugar y es *Los Trapos*. Yo entiendo que *Los Trapos* es Rabelais y nadie había leído eso, no sé de dónde sale, entonces ahí la cosa rara y linda. Los pibes venían y decían "vos sos una bosta" y nosotros decíamos "ah una bosta, toda redondita olorosa" y ahí salía una letra de una canción era eso, un chiste que no le daba risa a nadie porque era feo tenías que convertirlo en risa, para que no se caiga porque sino se levantaba uno y se iba y generar una producción creativa porque entonces seguíamos "sí, a él se le caen los mocos, y a él...". Entonces me acuerdo, después lo asesinan a Carlos Gauna, la actuación que hicimos, que ya la veníamos haciendo pero fue en esa época, pero después la hicimos

entera, cuando lo asesinan se hace ese festival, que esa señora toma la idea del festival que veníamos haciendo nosotros, no se si no lo matan en 2002. Entonces el chiste era que Varón decía “Eh, me tengo que afeitar”, era una burla del depilarse de las mujeres, oh mirá mi mamá se hace trencitas en los pelos, el chiste no tenía mucha gracia esos chistes cortitos, eso era toda la actuación. Era toda la actuación y ahí era agregarle cosas y decir y hacer, reírte a carcajadas, y eso era toda la actuación de *Los Trapos*, porque yo decía que la murga de *Los Trapos* era descarnada para actuar, entendés?

M: ¿Y ustedes no tomaron el asesinato de este pibe sino que iban a contar chistes y a reírse un rato...?

EA: Si, pero en el medio cantábamos la canción de Pocho, por ejemplo. “El Pocho de Ludueña, que siempre vamos a recordar, festejando su cumpleaños este año le hacemos un carnaval”. Esa era una de las primeras canciones y después decía “Carlos Gauna no olvidar, Yanina García, no olvidar, Pocho Lepratti, no olvidar” todos los caídos los nombrábamos uno por uno y decíamos no olvidar. Era una canción muy de protesta y antes nos habíamos reído de los pelos. O sea como trasladábamos, cómo hacíamos para llegar de una cosa a la otra y ahí en el medio, la matanza. Patear, bailar todo junto, en ese momento la matanza era todo sin movimiento, con las manitos así, no iban a desplegarse porque ya era mucho, y ahí era mostrar el descarte, pelarse la piel y mostrarla ahí un rato.

M: Entonces: ¿cómo que va generando una forma de recreación de las formas de protesta?

EA: Claro, ese saber hacer, “hay una protesta, bueno vamos”. “Vamos a poner algo de música, que cante alguien”, “hay una marcha, bueno y pero ¿alguien va a cantar?” “Necesitamos un sonido”, “un sonido para qué”, y no porque cantábamos, hacíamos 2 o 3 canciones de protesta, que cuenten cosas, después además... esto fue muy loco, uno de los que lo vio, cuando lo asesinan a Pocho, salen como 10 canciones y se hace ese compact que lo debes tener. Bueno, y el compact era eso, era un montón de gente, asesinan a alguien, y se sientan y se ponen a producir y escriben y hacen, producen arte, entonces así es. Cuando vos te sentís mal que haces, arte, y arte que es, es divertido, lindo, lo contrario a lo que te pasa o te puede resolver eso. Y tengo recuerdos, eso como primero una discusión entre lo lindo, lo boludo, lo alegre y después como cada vez más lo alegre, debo hacer metido la cuña, como cada vez más lo alegre mostraba la profundidad de la cosa, no lo alegre como me burlo. Me burlo socarronamente. No era “jajaj! Todo me da lo mismo”. En ese momento, estaba muy en boga, que era el fin de la historia, me acuerdo de leer esas cosas en la Facultad o que estaban todos los profesores desesperados por esa lectura, como diciendo cómo puede ser que estemos leyendo a estos estúpidos, todo el posmodernismo y todo eso, y no había nada de eso en el barrio. Todo lo contrario, acá esto fue por esto, los anteriores a nosotros son los trabajadores, los trabajadores son nuestros

viejos, todo era así y las teorías en la Universidad hablaban de, este librito chiquitito, de este tipo, hablaban del fin de las ideologías, del fin de la historia, del posmodernismo, el sujeto liviano y todo eso.

M: ¿Y cómo crees que esa fiesta se fue resignificando el carnaval a lo largo de los años y ya tomando otros casos, hasta llegar este año a Mercedes Delgado?

EA: Yo no creo haber sido yo, viste esas cosas, no es yo, Juan, Pedro. Había una dinámica de trabajo en grupo, en las primeras reuniones ya se empezó a decir que no se iba a regalar nada, tengo esa frase como muy puesta. No iba a venir cualquier e iba a hacer cualquier cosa, lo vamos a plantear entre todos. Pero siempre era que venga cualquiera y que diga cualquier cosa, pero que lo plantee acá y lo vemos. O se ano cerrarlo a nada pero no regalar nada.

M: ¿Y cómo fueron tomando diferentes consignas a lo largo de los años?

EA: Como yo decía, el Momo el Momo no era nadie en Ludueña, no existía el Momo que yo sepa. Después me enteré que había en Rosario una tradición de quemar las batatas y que se yo.

M: Si, y estaba todo lo del Rey Alfonso de Aragón.

EA: De eso no se nada.

M: Si también en *La Grieta* había un rey...

EA: Pero el carnaval de *La Grieta* es posterior a 2001...

M: No, es anterior.

EA: Ah! Bien. Pero el carnaval de *La Grieta* iba hacia el teatro era un encuentro de teatro casi.

M: De diferentes cosas de arte popular.

EA: Claro, de arte callejero, pero no necesariamente el concepto de carnaval, yo no sé si lo ponían como concepto.

M: Si, sí. Desde los primeros afiches está como carnaval.

EA: Qué bueno, porque entonces él puede ser uno de los que pinchó sin darse cuenta demasiado o si de que esto sea un carnaval. Él hizo que la murga de *Los Trapos* sea la murga de *Los Trapos*.

M: ¿El Flaco?

EA: Si, entonces por ahí y si es verdad que el carnaval y la murga de *Los Trapos* son como la historia fuerte del carnaval. Y eso que yo te digo como 4 líneas, no se veía así como 4 líneas, era no, siempre tiene que haber un taller, y ¿por qué? Qué se yo, porque tiene que haber un taller porque: ¿cómo te encontrás con el otro? Y en un taller. Y tiene que haber una mateada, unas tortas fritas, ¿por qué? Porque siempre que nos juntamos no hay para comer, entonces hay que juntarse a comer, eso venía de Pocho. Y ¿qué más? Y hay que hacer algo que se vea, un cartel, algo, entonces que sea mural, que se vea bien grande. Esa

es la producción siempre tiene que haber una producción, tiene que haber sonrisas, alegría, arte.

M: ¿Y te acordás distintas consignas que haya tenido el carnaval?

EA: Me acuerdo las últimas, “la alegría nos une”, hay muchas que dan vuelta sobre la alegría. “La alegría es el fuego de nuestra lucha”.

M: “La mecha sigue encendida”

EA: Sí, esa es la última. Una fue la consigna que León escribió en la canción “voy a cubrir tu lucha más que con flores”. Esa es de las primeras, es viejita, “Jamás podrán robarnos la alegría” esa frase venía desde hace muchísimo. Esa frase es una frase nudo, es una frase que se mantuvo siempre en el carnaval, y cada vez que nos íbamos... esta idea de Galeano de que los pueblos tristes, creo que también lo dice un argentino, esa idea siempre andaba dando vueltas, es como que no se podía estar triste porque sino te vencían. Eso se había aprendido en todas las formaciones que se habían hecho, entonces en el carnaval no se podía estar triste como en el pedido de justicia no se podía estar triste, había que estar arriba, tomando mate, compartiendo, siempre con alegría. Vos estabas hecho mierda, te habían matado a uno, pero vos tenías que estar allá arriba con alegría, si podía ser.

M: ¿Te acordás de otras causas puntuales, que hayan pasado y que hayan levantado como consigna más allá de la metáfora que unía al carnaval ese año?

EA: Por ejemplo, hay un chico que asesinan antes de Mecha, que nosotros lo habíamos tomado como consigna y nos pasa lo de Mecha y arma un poco de puterío en Ludueña hoy en día, sabés a quién me estoy refiriendo. Y ahí hay un resquemor y un error, nuestro es el error de haber dicho no es Mecha solamente sino Mecha y este chico. Y ponerlos los dos a la misma altura. Lo que pasa es que a Mecha la mataron ahí, unos días antes del carnaval y lo de este chico había sido un poco antes y no se había podido laburar con la familia y eso. Nos había costado laburar con la familia y eso.

M: ¿Y otros anteriores, te acordás?

EA: Y Carlos Gauna, después se había laburado, después se hizo un caminito de ir con todos los caídos del 19 y 20 de diciembre y no sólo con Pocho. ¿Por qué? Porque fue una crítica, los otros familiares nos dijeron ustedes siempre con Pocho. Y nosotros les dijimos: “no, nosotros siempre con Pocho no. Nosotros conocíamos a Pocho, ustedes cuéntenos su historia”.

M: ¿Y se hizo en el carnaval eso?

EA: Sí, y también la de Cromañón, vino la gente de Cromañón, hablaron en el carnaval, hubo talleres sobre Cromañón, sobre lo que había sucedido, zapatillas y todo eso. Todo Cromañón pasó por acá. La discusión fuerte entre, fijate que los de Cromañón venían con algunas cosas medias duras que tienen adentro que es esto de que Callejeros tiene la culpa y nosotros no podíamos bancar eso primero porque estábamos de acuerdo con León en

hacer esa canción y después porque el arte es otra cosa. Entonces no le podíamos cargar responsabilidades. Y ahí tuvimos una discusión bárbara, porque tienen sus responsabilidades según lo que ahora dice la justicia, pero nosotros vemos la responsabilidad del lucro, algunos dicen que Callejeros estaba queriendo lucrar y puede ser, yo no charlo con el Pato Fontanet todos los días, yo me imagino, no se no es lo mismo *Callejeros* que *Farolitos*... nosotros en ese momento las bandas con las que teníamos relación era Varón que se estaba haciendo, después más adelante será Farolitos, era la gente que labura y que no tiene, que está haciendo, los otros son unos vivos... qué tiene que ver con Callejeros? Nosotros además en esa época se discutían mucho sobre Popono porque acá de Rosario Popono llevaba gente que hacía cualquiera. Y ellos no podían decir mucho, la gente hacía cualquiera es como *Los Redondos* echarle la culpa que la gente se juntaba dos días antes de verlos. Y nosotros además teníamos esa lógica, Los redondos de aquella época que hacían cultura más allá de las empresas. Nosotros nos parecía que *Callejeros* iba por ese lado por eso no cerraba echarle la culpa. Pero bueno ellos vinieron y tuvimos discusiones sobre eso.

Después tengo idea de reclamos de alguna gente de Entre Ríos que era la misma gente que lo conocía a Pocho por la familia de Pocho y después varias cosas más que no me acuerdo ahora, pero sí, hubo varios.

M: ¿Y cómo a grandes rasgos cómo diferenciarías la movida carnavalera, la fiesta popular que se arma en Ludueña, en *La Grieta* y en otros barrios de la ciudad y los carnavales corsos de la Municipalidad?

EA: La Muni, la única diferencia, la gran diferencia es que yo lo viví desde adentro. Cuando nosotros hicimos el carnaval, el carnaval tenía 2 años y la Municipalidad se dio cuenta de que había que hacer carnavales entonces nos convocó a todos para hacer los carnavales y nosotros les dijimos por dónde tenían que ir los carnavales y no querían.

M: ¿Y qué les decían? ¿Por dónde tenían que ir?

EA: Nosotros les decíamos que tenía que ser una cosa de los barrios, que tenía que ir por los barrios y ellos decían que tenía que ser en un lugar central, importante. No tiene que ir por cada barrio. Y ellos nos decían “bueno, después vamos a ver si puede ir por los barrios o que cada barrio haga la suya y nosotros después vemos, le aportamos algo”, de ahí viene que enseguida nos aportaban a nosotros también, porque nosotros estábamos en esa discusión en ese momento. Un murguero en esa época de los carnavales, que esa murga no te la nombré, es vieja, no es de las primeras, pero es bastante vieja. Habría que ver cuando empezaron los carnavales de la Municipalidad.

M: ¿Empiezan en el 2001 unas iniciativas barriales de corsos y en el 2003 los toma la Municipalidad?

EA: Bueno, en el 2002, existía la murga, seguro, y sino un año antes, “el oeste”, algo del oeste, que eran de Mendoza por ahí esos también eran violetas, esos chicos se dividen en dos y quedan “los que quedamos” o *Somos los que somos*, antes de *Somos los que somos*, *Somos los que somos* es la división entre Manuel que es el que está, me gustaría que le preguntes a Manuel qué piensa él. Manuel fue uno de los cargadores, visto desde Varón y yo, pero así, no supuesto ni nada. Manuel estaba en una murga.... Ah! *Los apurados de...*, también estaban. La murga *Los apurados* de Pérez, creo que es del 2000, 2001, que estaba el gordo Roque, que hoy está en AMSAFE, ahora son otros *Apurados* pero siguen, creo que mantienen los colores verde y blanco. Son los mismos colores así que imagínate. Lo que había ahí... cuando nos llaman a varios murgueros y comparseros, los murgueros empezamos a decir cómo tenía que ser. Las comparsas, la lógica de la comparsa le cerraba más a la Municipalidad porque es menos comprometida, porque es más desfile, algo pasa. Nosotros les decíamos que necesitábamos escenario y nos decían que escenario para nosotros solo no podía ser. “Y si, necesitamos escenario” y además nosotros no podemos desfilar solamente, no hay murga ahí. Era un re discusión de que si nos llamaban para hacer murga era murga lo que íbamos a hacer. Manuel que era de una murga, la anterior a *Somos los que somos*, me parece que era de esto del oeste, antes de hacer una movida bastante patética, hace otra que es la peor de todas que es que él nos dice que él está buscando un puesto en la Municipalidad, está buscando un puesto en Cultura y busca laburar de eso y nosotros decíamos que había que sacar recursos y ponerlos en los populus, que eso era el trabajo, que no era ir y salvarse digamos, sino que era traer para todos un poco, inclusive para las murgas, una luca para cada murga, vos lo pensás hoy y después cuando veo que esas cosas se hacen digo, se lo estábamos diciendo a la Municipalidad y ni siquiera veían que era lo que tenían que hacer. Lo que hizo hace poco con la murga uruguaya era lo que le decíamos en aquel momento que tenían que hacer. Que hagan un evento que nos paguen a todos un poco y esa plata nos sirve para movernos a los murgueros. Lo hizo también *Vamos Che*, no sólo la murga uruguaya sino *Agrupacarros* pero sin concurso, cada vez que le pedíamos algo era con concurso para ellos, para la Muni, y si no era con concurso era con Rey Momo y elección de reina. Le venía bárbaro a las comparsas pero a nosotros no, tiene que ser arte, alegría, creación, armar un compact, compartir, crear cosas nuevas a partir del encuentro, de las reuniones, que se yo.

M: ¿A vos te parece que la lógica de la competencia es algo que siempre caracterizó a esta movida municipal?

EA: Si, totalmente. Si, y era tristísimo para nosotros, pero aprendieron o sea nos pusimos firmes, no sé si aprendieron pero siempre nos pusimos firmes. ¿Por qué? Yo no se hoy como son los carnavales pero no es lo más fuerte la competencia, porque en el primer año, en el primer año que salen, convocan a un cumbiero, como si yo te digo ahora a *Los*

Palmeras, vienen ese año, ellos querían que sea un movida bien popular, además de todo, y llena de gente. Los carnavales reunieron acá en el centro a 70 mil personas, así, a 150 mil personas, no se podía caminar de tanta gente que había porque venía este tipo Sergio Torres o uno de esos, se cagan a piñas. Creo que hasta tiros hubo, ahí la Muni bajó. Entonces toda la movida que quiso hacer bajó, bajó y empezó a laburar otras cosas que le seguía dando coso y que no tenían que invertir demasiado y que en todo caso lo fueron escalonando y que van llegando, por lo que vi en los últimos carnavales ya hay mucha gente en los carnavales centrales de la Muni. Digamos hay uno al lado del otro mirando. En ese entonces que yo te digo era un mundo y.... Después por ahí nosotros actuábamos en alguno y entonces era las murgas van últimas y ya para cuando entrábamos las murgas nos ponían música de fondo, y ahora subimos y por cada noche actúa una sola murga, entonces actuaba una sola murga y el del sonido te decía “vamos, vamos”, entonces pelear y el lugar, nos había cagado la forma. Entonces nosotros con *Los Trapos* decidimos no ir más porque era primer discutir con los chicos a dónde íbamos que supieran que nos iban a pagar, que era una cagada pero que nos iban a pagar y que nos podía servir y después nos damos cuenta que eso que nos pagaban nos convenía más ir a un Centro de Jubilados, bailar con los jubilados y después romperle las bolas a la Municipalidad hasta que nos dieran guita. No nos daban, pero bueno....

M: Entonces: la lógica de la competencia, la manera de plantear el territorio, el hecho de tener una dinámica espectacular...

EA: Si totalmente, un espectáculo. Les pedíamos que no sea espectáculo y ellos querían espectáculo, le pedíamos que no fuera solamente desfile y ellos querían desfile. Yo fui con niñitos con otra murga que estuve que es *El triángulo de las bermudas*, no *Los 20 amigos* que quedaba en el Triángulo. *El triángulo de las bermudas* dije, esa era otra murga.

M: ¿De qué época? ¿De los 90'?

EA: No de los 2000 y pico. Y *Los Triángulos de las bermudas* y *Las 20 termitas*, *Las 20 termitas* estuvieron 2 años participando en los carnavales. La Muni era así y te decían “más rápido que no llegan”, a unos corchitos así, no podés.

M: Y la profesionalización y todo eso, te parece que también, viste que se creo la Escuela de Carnaval...

EA: Ah no, no se tanto. Pero si, siempre van por un canal que es el canal que yo descubrí cuando me fui a *Los Trapos*. En este momento en Rosario hay 2 tipos de arte, el arte que cierra con la Municipalidad y que tiene que ver con la gente de nuestra clase y hasta ahí y para arriba y el otro que no tiene que ver con nuestra clase y que no está con ninguna de esas, que la Municipalidad si cierra, cierra con punteros nada más. Que para exigir hay que pelear mucho al gobierno, entonces nunca hay plata y hay que pelear mucho. Entonces son como las organizaciones pobres y las otras, las otras son como las que supuestamente

hacen la movida de Rosario. Pero desde que está el carnaval y toda esa movida ya no son ellos los que hacen la movida porque te lo está diciendo la misma, ahora digo todo esto y me da menos ganas de participar de la Escuela Móvil. Me llamaron de la Escuela Móvil otra vez para que vayamos y ahora me doy cuenta que ellos quieren apropiarse de nuestro trabajo y yo... y por el otro lado te abren puertas para mostrar... el gobierno siempre tiene eso, ¿no? Vos trabajas para un gobierno que te paga la Beca y lo que vos podés hacer es trabajar en eso, sino no podés, esto es igual. Se te va de las manos, que se yo.

M: ¿Y en Ludueña por qué crees que la murga tiene tanto arraigo en el barrio? ¿O qué otras expresiones del arte popular ves que también tienen ese arraigo?

EA: Nosotros decimos que, eso fue una decisión, la murga también fue una decisión de que tenga arraigo, no es que tenía arraigo.

M: Bueno, pero ¿cómo prendió, por qué prende el género murga?

EA: Yo digo que un primer detalle es los chicos del barrio haciendo murga, Varón es tu vecino y se hace murga Varón yo también puedo hacerlo, primer detalle de la murga *Los Trapos* apenas arranca, que no era lo mismo que mi lugar. Es como decir que cualquier persona puede hacer esto, yo también. Después la murga tiene algo ahí que yo ahora digo que es la murga de *Los Trapos* pero creo que es la murga en general pega en la gente porque tiene muchas aristas, y vos podés hacer cualquiera y ninguna también está en la murga. “¿Qué querés hacer?”, “nada”, “Bárbaro, entonces también sos murguero”. “Pero no quiero hacer nada”, “bueno, ese lugar es importantísimo”, “el que no hace nada mira”. Por ejemplo, la doña que no quiere que la saluden, no quiere hacer nada, pero viene a la plaza y nos mira a la segunda vez es el público. Entonces todos actuamos para ella, la miramos a ella y empieza a ser parte de la murga. Por ejemplo, muchos varoncitos, bien con la cuestión de género. Los varones tocan, “a mí me gusta tocar”, “bueno, tocá”, “no me sale”, “bueno, pero esta la cantás”, “y no, no me gusta cantar porque eso es de nena”, “bailar?”, “no menos”, “bueno, enseguida Varón bailaba, el Loqui bailaba, yo bailaba, varones bailaban entonces enseguida nosotros apostábamos mucho a romper la cuestión de género, entonces, cualquier mujer tocando para mostrar que no era así y después otra cosa que hicimos mucho en la murga de *Los Trapos*, que alguna vez me gustaría contarlo, en una actuación inclusive, es como, viste que los zapatista dicen esperar al último, bueno es como ir armando y si por alguna cosa aparecen otros, bueno, hay que armar otra. ¿Y el fin dónde es? Bueno, supuestamente este es el final de la murga, que sería por ejemplo armar la actuación, poder armarla y presentarla sería como un fin de la murga, y ese fin, como llegó acá y cambió el orden se vuelve a abrir, se traslada más allá y como que va creciendo, que en la murga de *Los Trapos* se nota mucho que fue creciendo, la actuación que tienen los niños de *Los Trapos* hoy no es ni parecida a la misma edad de los niños de aquella murga de *Los Trapos*. Es como si fuera...

M: progresando

EA: claro, pero no son los mismo niños, entonces ¿quién progresó?

M: Se va acumulando como un...

EA: claro, se va acumulando como un saber, los mismos niños se enseñan entre ellos y eso es una política, se enseñan entre ustedes a hacer eso.

M: ¿Y qué otras expresiones reconocés con arraigo popular y con poder para decir cosas?

EA: Cantar así tipo, solo con la guitarra, eso también tiene mucho, 3 o 4 vecinos que se juntan y tocan desde chamamé, eso viene bien del norte, muy de Santiago, no sé si es de Santiago, pero eso que se cuenta que pasa en Santiago, en Ludueña también. Después otra cosa que había en el barrio Ludueña antes, ahora un poco menos, es la villa... la villa tiene una lógica mucho más comunitaria que el barrio Ludueña que conocés vos, pero el barrio Ludueña tiene lógica de villa. Por ejemplo la música fuerte, que todos se vean todos entre todos, o sea no sólo ves los calzones del otro y la ropa que usa colgada, sino que lo vez cuando sale en calzones. Porque el otro tienen un patio que tiene un alambrecito, no tiene un muro, entonces vos ves la olla, le grito a aquel, que le avise a aquel que el hermano de aquel... entonces todo eso también está ahí.

M: ¿La cumbia?

EA: La cumbia también, muchísimo, hay un par de grupos de cumbia. Lo que pasa es que la cumbia como el futbol que son 2 expresiones que la murga usa y trabaja mucho, siempre van hacia lo competitivo, la cumbia va directo a lo competitivo. ¿Dije competitivo? No, al mercado quiero decir, a la competencia de mercado quiero decir. El futbol es enseguida hacer un poco de plata con el futbol y la cumbia es hacer algo de guita con la cumbia.

M: ¿Grupos del barrio de cumbia más tradicionales que te acuerdes?

EA: *Azúcar negra*, te los deben haber nombrado todos, se me borran. Lo que más me acuerdo es *Azúcar negra* porque creo que es el primer grupo de cumbia que nosotros metemos en el carnaval. Y ahí está una de las cosas por las que siempre la cumbia está frenada en el carnaval porque el grupo de cumbia que viene nunca es un grupo que se compromete con el carnaval más que en hacer su show gratuito que puede ser el mismo compromiso que si va no sé quién y les dice "podés tocar para nosotros". En cambio, siempre las bandas de rock como *La Pocilga*, como *Farolitos*, pero sobre todo *La Pocilga*, las bandas de folklore, sobre todo...

M: ¿Cómo cuáles?

EA: Bueno, Varón sería una, pero, *La Semilla* ahora podríamos nombrar, *Oasis* en su momento también, con *El Vagón* no lo logramos. León Gieco, la Teresa, Raly a full por más que sean muy conocidos igual. El Duende Garnica, un poquito menos pero igual hacían esto que algo hizo *Arte por Libertad* que es que cuando lo empezó a hacer *Arte por Libertad*.

Los de nuestra clase tienen un punto de compromiso que bueno, sí, sí, sí pero tanto no, pará. Pero si ya me desdibujó, ya si el autor se desdibuja no, yo tengo que poner la firma. “Si, ponela” pero lo más importante no es que vos pongas la firma, decí que vos lo hiciste pero bueno no te quedes con los créditos solamente.

El primer mural no existía *Arte por Libertad*, el segundo tampoco, el segundo año de murales. ¿Cuántos años de murales hubo? El primero era lo más parecido a “Sauro concejal”, el primero de la murga de *Los Trapos* ya tenía un dibujito, horrible pero... poco diseñado, con una brocha gorda, ese era el dibujito pero la picardía del mural siempre estuvo. “Pocho la coord”... decía uno, la *Coordinadora*, “Pocho es la coord.”. Y eso tiene una picardía, ¿quién lo entiende? Lo entienden ciertos sectores, los que saben qué es la coord. Había una discusión entre *La Vagancia* y la *Coordinadora*, Pocho de quién era y demás y eso está ahí en el mural. Está puesto ahí. Pocho es la coord.

Yo estaba en los dos grupos (*Arte por libertad* y el *Bodegón*), Vilca, Ñuka, Varón también. Ñuka queda en *Arte por Libertad* y en el grupo de la casa no está más.

M: ¿Y ustedes qué hacían en *Arte por Libertad*?

EA: Yo estaba más como aprendiendo a pintar pero me interesaba sobre todo teorizar las prácticas.

M: ¿Pero todo era pintada?

EA: Discusiones de sobre dónde iban las pintadas, armar bastidores.

M: Pero en términos de tipo de arte, pintadas, desde el principio...

M: Estoy pensando si hubo otra cosa más... una cosa más que era según los artistas que iban entrando, eso que se usan telas, que no es pintadas...

M: ¿Pero siempre plástica?

EA: Más cercano a la plástica...

M: ¿Música no había dentro del grupo?

EA: Varón hizo un espectáculo, antes de que se arme, que era *Arte por libertad* con Varón...

M: ¿En el que tocaban y pintaban al mismo tiempo?

EA: Sí.

M: Ellos se constituyen en 2008 como *Arte por Libertad* pero antes andaban circulando por ahí...

EA: Claro, el Guille puso el nombre, creo que *Arte por Libertad*, es el nombre que puso el Guille de su Facebook, o se su... y el Mono venía haciendo arte hace muchísimo, ya con Varón se venían juntando a veces y Ñuka como que se enganchó y en un carnaval dijeron bueno armemos un grupo que se llame *Arte por Libertad*. En ese momento estaba en discusión cómo era la identidad de *Arte por Libertad*, yo laburaba un poco más en eso, se pudo poner la Secretaría y chau.

La potencialidad de Ludueña para mí tiene que ver con eso, con las cosas que tienen que ser carnales. Nos trae unos problemas gravísimos porque se nos va la vida, es como la investigación. Viste que cuando vos investigas no podés decir “no pero yo paso veo y después me voy”. No, es como que tenés que meterte en la cosa, es como siempre llevando todo hasta las últimas consecuencias. Si querés después te vas un tiempo pero ese tiempo tenés que estar ahí con todo hacer la observación, pero hacer la entrevista, pero estar ahí, entender la lógica cómo funciona, tenés que estar. Todos estos espacios en Ludueña son así: el que no está no juega. Ni malo ni bueno, ni juega, juega otro cantar, apoya, levanta la mano cuando se lo piden, da un poco de guita pero no es lo mismo que esa conversación en la que debés estar entrando ahora cuando vas a la revistita y sale una conversación otra. Qué se yo, todas las consignas del carnaval las tenemos que hacer colectivas, estábamos un día entero, una reunión entera y de esa reunión entera salía la consigna, 6 horas para una consigna, vos decís no, chicos digamos qué idea tiene cada uno y la sacamos. Sino eran todas tesis desordenadas y al final llegamos a una buena conclusión, metodológicamente llega a algo más fácil, yo no sé si seré yo el culpable pero creo que no, que debemos ser todos un poco desordenados. Si como más que desordenados sería a los tiempos de la vida, una cosa así. Si se tiene un hijo, bueno, se va a retrasar un poco más todo porque la Peri tuvo un hijo y todos esperábamos así, todo es así, Ludueña tiene eso. Es como que mañana hacemos esto y mañana venís y no lo hiciste. Al fin hay una producción pero no es lo mismo, entonces después sale otra cosa, otra cosa. A mí me pasa que en mis clases me pasa eso, se me hacen Ludueña mis clases.

M: Bueno, hemos hecho una entrevista. Gracias.

Entrevista N° 3

Entrevistado: Lucas “Ñuka” García (LG)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Primero sería interesante reconstruir un poco tu visión sobre los inicios de *La Vagancia*, las actividades que hacían al principio.

LG: *La Vagancia* se había armado en el 92', desde lo de catequesis y demás, cosa que yo no conozco mucho porque me sumé en el 96'. Yo me sumé por los campamentos. Se hacían mucho campamentos, no sólo *La Vagancia*, también con otros grupos del barrio hacían. Tengo esa historia bastante fresca porque había un libro con historias de vida que salió en el 2005, acá en la UNR, de Antropología. Me habían hecho unas entrevistas unas chicas de Antropología en el 2002, el libro salió en el 2005 y salen historias de vidas, tenían que ver con la militancia en el barrio y demás. Pero eran historias de vida, desde lo personal, no desde el grupo, pero bueno.

M: ¿Te acordás cómo se llamaba el libro? Así lo rastreo.

LG: Se llama Entre nos... *Un encuentro entre nos (otros)*. “Otros” entre paréntesis. Así se llama. Ahora quedó en Buenos Aires sino en un par de semanas te lo puedo pasar.

Bueno, yo me sumé desde los campamentos, por diversión, por joda por Peklo. ¿No sé si te hablaron de Peklo?

M: No

LG: Peklo es uno de los pibes del barrio, uno de los personajes del barrio. Y yo iba al taller de herrería en la escuela del barrio y él también. De hecho sigue yendo ahora. Peklo siempre está colaborando en todas, absolutamente en todas. Y ahora está de portero, va y ayuda a la portería, a barrer la escuela, está trabajando de portero en *El Luchador* de noche. Y bueno Peklo lo cruzaba en la escuela y me hablaba de *La Vagancia*, me hablaba, yo escuchaba nomás y una vez lo cruzo por casa y yo vivía en Casilda y Camilo Aldao y el hogarcito de día que ahora es *Santimbanqui*, antes era *Aire, corazón y vida* y estaba ahí enfrente de mi casa.

“Peklo, qué hace por acá?”. Y me dice, vivo acá. Él vivía en el hogarcito, dormía ahí a la noche. Y así fue como me empecé a juntar más con él y con algunos chicos de *La Vagancia*, nos juntábamos a hablar al pedo, a jugar a las cartas, a comer guiso a las 4 de la mañana ahí en el hogarcito. Y ahí me invitó al campamento y fui. Después no pinté más por un buen tiempo, un par de semanas, meses. Después me invitaron a otro campamento, como que sólo iba a los campamentos y después una de las primeras actividades que me sumo fue a armar el Taller de campamento. Había un taller que era de armado de campamento y me sumé en ese con varios pibes que ahora no están, Naldo, el Pin, había chicos que ahora no me acuerdo los nombres. El Yimi, estaba en el taller que eran un poco

lo más terribles del grupo. En los campamentos mismos se hacían otro tipo de talleres, charlas sobre cosa que como el grupo decía que iban haciendo. Me fui integrando desde los campamentos y desde la joda. De ahí empecé a trabajar más en el taller de comunicación, en la revista, que en aquel tiempo era la revista *La Nota*, y bueno después hice varias Notitas. La Notita era la de las actividades semanales y ahí ya como que me fui sumando más. Y de a poco, de repente, estaba participando en varios talleres, guitarra nunca ni la miré porque soy malísimo para la música.

M: ¿Ese taller lo daba el Mati Ayastuy, no es cierto?

LG: Si, el Mati y el Javi. Fue girando, fue rotando porque cuando yo estuve fue cuando *La Vagancia* se empezó a juntar en el salón de la escuela.

M: Después se fueron de ahí...

LG: No, de ahí nos vamos cuando lo matan al Pocho. Pero antes habían estado en *Sagrada Familia*.

M: ¿De ahí los echan?

LG: Si, de *Sagrada Familia* los echan, van a la plaza y de la plaza a la escuela. Entonces después también por ejemplo enseñaba Eduardo, no me acuerdo el apellido.

M: Si, me lo nombró Varón.

LG: Si, enseñaba guitarra Eduardo que ahora enseña ahí en la vecinal. Eh... y también enseñaba el Tano, que es un pibe de Pérez. Yo a ellos los conocí años después. Con esto de charlar y demás me he enterado. Al Tano lo conocí en el camino al Salar Grande en Jujuy. En una traffic, me vio con la remera del Pocho y me dice ¿vos sos de Rosario? Nos pusimos a hablar y resulta que él era...

Y bueno, me empecé a sumar así, desde la joda y con los talleres. Y bueno, después de a poco me fui comprometiendo más con otras actividades que tienen más que ver con *La Notita* y con esas cosas así, desde lo... y de repente estaba metido adentro. Una de las actividades más fuertes, más fuertes ideológicamente hablando eran las cosas que tenían que ver con *Chicos del Pueblo* y con todo lo que tenía que ver con los Derechos del Niño y los Derechos del Trabajador y cómo lo sentíamos nosotros. Eh... digo lo más fuerte, en primer lugar, porque yo tenía ahí 14, 15 años y yo trabajaba desde los 9 pero a la vez venía con una familia de todos milicos, entonces la militancia no iba para nada, desde ningún punto de vista con ellos. Y nosotros ahí con Chicos del Pueblo armábamos los talleres con Gustavo Brufman y Mariana Hernández Larguía, me acuerdo, se armaban talleres sobre esas cosas digamos, no... sobre el derecho del trabajador y sobre los derechos del niño, a nosotros nos incumbían las dos cosas, no como lo plantea Unicef. Eh...y ahí armábamos las consignas, pintábamos las banderas en la escuela, y armábamos un documento que en las marchas de *Chicos del Pueblo* lo leían siempre distintos pibes. Y ese año me eligieron para que lo lea yo, me acuerdo, la marcha paró en San Martín y Córdoba y nos dicen: lean el

documento ahí, frente al Mc Donald's y yo era changuito, digamos... consciente de lo que estaba haciendo y diciendo porque lo habíamos armado con los pibes y demás pero bueno... era chango. Y me... y cuando llego a mi casa resulta que mis abuelos, mi abuelo que era policía, lo habían visto por televisión. Así que tremendo quilombo se me armó en casa. Y medio que no querían saber nada. Encima el nombre del grupo: *La Vagancia*.

Y bueno, después se fueron, yo siempre fui medio independiente, vamos a decir, iba a decir rebelde, pero bueno... con la familia. Después se fueron acostumbrando pero también fueron viendo otras cosas. Primero eran... con Moncho, así, eran los barbudos que me iban a buscar, los barbudos de pelo largo, estamos hablando de los 90', pero con la mentalidad de los 70', de mis abuelos, que no querían que me vayan a buscar a casa y que se yo... y a mí la noticia que lo matan al Pocho me la da mi abuelo llorando.

Pocho, el último tiempo, cuando ya nos habíamos mudado de casa y demás, mi pieza la tengo en la planta alta, entonces mi abuelo para no subir, decía: "si, subí Pochito, que se yo... querés un mate?". Subía el Pocho y me despertaba en mi pieza. Le llevó un tiempo pero fueron conociendo un poco las cosas que se iban haciendo y demás. Un poco engañoso, porque yo hacía unos cursos de lectura popular de la Biblia en Quilmes, también no por *La Vagancia* y que se yo... que era un fin de semana por mes, era un fin de semana por mes pero yo el resto de las actividades no se las comentaba. Entonces, me voy a Buenos Aires a un curso de Biblia, ah... claro mi abuela... se va a un curso de Biblia

M: Bárbaro, claro.

LG: E inclusive, no solo las otras actividades, los cursos esos de lectura popular de la Biblia eran más formación política que la que tiene el mismo MTD de Solano, como hablando del Teresa Rodríguez, hablando de uno de los MTDS más duros que hay. Eran bastantes revolucionarios. Me acuerdo que los daba Ángel Caputto, un cura de Quilmes que ahora murió. Una forma de interpretar la Biblia de manera muy revolucionaria con todo lo que la palabra implica. Después nosotros, todos los domingos en los plenarios de *La Vagancia* se arrancaba con la lectura del día de Biblia, entonces veíamos ahí quien era el Poncio Pilatos del barrio, quien era los personajes, bajábamos a la realidad del barrio, entonces interpretábamos la realidad de la Biblia, con la ayuda del Pocho que sabía cómo ubicarse en la historia, por qué se decían X cosas o a qué se referían.

Y después también la Biblia es un libro grande y pesado como para usarlo de herramienta de... nos hemos agarrado a bibliazos más de una vez.

M: Un buen arma de combate.

LG: Si, una buena arma de combate, nos hemos dado... algún que otro bibliazo por la cabeza.

M: Y el proceso de politización de *La Vagancia*, que empieza con todo esto de las marchas de *Chicos del Pueblo* y después...

LG: En mi caso, claro, tiene que ver con una lectura personal... En mi caso sí, y lo más importante el salto grande fue, empieza con eso, fue la *Coordinadora Juvenil* del barrio, que es en el 96' cuando yo ingreso se estaba arrancando. En el 98' ya arrancó fuerte lo que fue la *Coordinadora Juvenil* del barrio, donde de repente se arman así 6 o 7 grupos más aparte de *La Vagancia*, en distintas comunidades del barrio y en distintos espacios donde se juntaban pibes. Los chicos de *La Vagancia* con distintos seminaristas que iban al barrio los fines de semana, con algunos estudiantes del Trabajo Social y demás nos dispersamos por el barrio y empezamos...de la misma manera. Yo me acuerdo que con la Topa, de Trabajo Social, el Piclo, Silvia una cumpa de trabajo social también y Cone, estábamos con los *Pelos Duros*. Así se llamaba el grupo.

M: Si, lo vi en una publicación que salió de la Coordinadora.

LG: Si, esa que es como una flor que están todos los nombres de los grupos. Una carta de presentación de qué eran los grupos.

Nosotros estábamos a cargo de los *Pelos Duros* pero en un primer momento había 6 o 7 grupos más. Estaban *Los Gatos*, *Los Gatitos*, *Los Vaguitos*, *Las Rebeldes*, *Los Pelos Duros* y después años más adelante se arman *Los Batos*...

M: Ese no lo tenía

LG: *Los Batos* que es un grupo de pibes que se arma desde el hogar *Aire, corazón y vida*, ahora *Saltimbanqui*, que eran la mayoría de ahí atrás de la escuela. Y *Los Piqueteros de Lourdes*...

M: Las Terribles...

LG: Si, *Las Terribles* si, ahí en *Caminando con María*. Los de *San Cayetano* no me acuerdo como se llamaban pero había un grupo de nenas y de nenas

M: Si, no me acuerdo cómo se llaman, pero creo que en ese libro están...

LG: Bueno... y eso fue muy importante para lo que fue como *Coordinadora Juvenil* o *La Vagancia* como motor impulsor de esas cosas. Después los procesos de los grupos iban de distinta manera o con distintos ritmos.

M: ¿Iban a marchas, a piquetes, en ese momento antes de que se muera Pocho?

LG: Los más grandes, los de *La Vagancia* sí, pero los otros grupos no. Algunos si, *Los Gatos*, *Los Gatitos* y *Los Vaguitos* sí, porque éramos más cercanos, estábamos más tiempo juntos, entonces, eh... sí, *La Vagancia* también pero los otros grupos era más como que estaban en la otra etapa, la de *La Vagancia* al comienzo.

M: Claro, con los campamentos y eso...

LG: Si, jugar, divertirse y pasarla bien. Estar un poco en actividades con otras cosas de las que te ofrece el barrio continuamente.

M: ¿Ustedes siempre acompañaban otros reclamos? La propia marcha tenía que ver con la de los Chicos del Pueblo...

LG: Si, la propia se puede decir que sí. Pero después hubo todo... cuando matan al nene este... fue muy fuerte eso... gráficamente lo puedo dibujar... lo tengo en la cabeza.... Estaba ensayando la murga y uno de los chicos diciendo pará pará y nosotros tocando y no escuchábamos que nos decía pará, pará... y ese nene lo estaba viendo de frente... yo estaba de costado, lo tengo muy gráfico en la cabeza, eh... al cana disparándole a un pibe... Horacio Fernández que había robado en una zapatería ahí por Junín, eran dos y a Horacio lo matan.

M: Y ahí, ¿qué hacen?

LG: Y bueno ahí... las primeras pintadas en el barrio eran esas, antes habían otras que tenían que ver con consignas de *Chicos del Pueblo*, con lo de *La Vagancia*, pero con lo del trabajo y demás y ahí pintamos otro tipo de consignas como: "La cana dice enfrentamiento, nosotros decimos asesinato"... y demás... "no somos peligrosos, estamos en peligro", "justicia por Horacio Fernández" Las primera pintadas eran cal y ferrite y después de eso, con el asesinato del Pocho, hicimos un mural, después otro y después terminamos los que estamos ahora en *Arte por Libertad*.

M: Y ahí en Ludueña se hizo un... se llevó a cabo un programa que se llamó "Represión Cero" del que participaba el Flaco Palermo, gente que pintaban las manitos, que también hacían un espacio de teatro para el oprimido, que pintaban las manos y había abogados que iban contando los derechos de los niños en caso de que

LG: Si, sí. Ese... No es delito ser pobre, no es delito vivir en la villa...

M: ¿Ustedes participaron de eso?

LG: No, no que yo recuerde. De hecho éramos bastante críticos. Capaz que ahora no te puedo decir bien cómo lo pensaba en el momento pero si y esos grupos se juntaban, había una consultora jurídica en el barrio que funcionaba para asesorar a los pibes, en realidad a los que ya tenían antecedentes legales. Eso era más como prevención, el famoso Manual del Detenido, recuerdo que así se llamaba. Decía, bueno, si te detienen tenés derecho a llamar un abogado, a no estar detenido más de 6 horas, tenés derecho a esto, a lo otro, y claro vos al pibe le dabas un taller, una charla, por más que se lo expliques como se lo expliques, le dabas el Manual del Detenido que eran esas consignas y entraba a la comisaría y se quería comer el mundo y así se lo comían a palos. Por eso yo no estaba de acuerdo.

Distinto el proceso que se llevó en Villa Banana, en el año 2002-2003 con lo que es la Seguridad Comunitaria. Yo en 2002 viví 7 meses en Villa Banana, eso lo conocí desde adentro y es donde terminan, un poco el camino, yo lo conocí en 2002, no se antes venían trabajando. Eso termina en lo que es hoy la Secretaría de Seguridad Comunitaria, Enrique Font con la Pipi y demás iban a Villa Banana a hacer esos cursos y talleres y recuerdo que

algunos compañeros fueron a formarse con la policía de Toronto, Canadá. Y había un trabajo impresionante, tanto en mediación de peleas de pareja en el barrio, o de vecinos, cosa que no he visto en ningún otro barrio. Vos y vos, vecinos que se pelean, larguen las armas y nos sentamos a ver, hablamos y vemos qué hacemos. Que la música a esta hora sí, pero respetá que vos trabajas, pero vos si bien trabajas respetá que él se quiere divertir y poner música. Mediar en una mesa, fue impresionante y después lo que tiene que ver con las ambulancias. Un ejemplo, las ambulancias no entraban, no entran al barrio, entonces llamaban a la ambulancia y si llamaba X vecino la ambulancia iba, la esperaban a dos cuadras, se subía el vecino y entraba. En otros barrios la ambulancia no entra si no es con la policía, en ese barrio si entrabas con la policía los pibes lo mínimo que hacían era apedrear a la policía por una cuestión de.... Entonces la policía tampoco quería acompañar a las ambulancias pero los vecinos se hacían cargo y entonces la gente decía andá que te van a esperar en 27 y Avellaneda una persona con campera roja, se va a subir y te va a acompañar hasta donde tenés que levantar al enfermo y a esa ambulancia no le tocaban nada.

M: ¿Y eso se hizo en ese mismo programa?

LG: Si, eso sí. Con Seguridad Comunitaria que ahora es una secretaría del Estado pero esos eran los comienzos.

M: Y volviendo a esto de las pintadas, en el momento antes del asesinato de Pocho, vos me decía que eran precarias pero igualmente: ¿estaba la consigna de que la pintada era un recurso importante de protesta?

LG: Si, es que era “el” recurso de protesta. Tanto las banderas que hacíamos con el *Movimiento Chicos del Pueblo* como las pintadas en la plaza o en el barrio era el recurso porque éramos todos chicos y era hacer saber, mostrar nuestro reclamo, las pegatinas de afiches también. También tenía que ver con lo de *Chicos del Pueblo*, hubo una campaña que era 3 imágenes que decían “respetanos que estamos trabajando”. “Respetame estoy trabajando”. Una imagen era un abre taxi, otra una vendedora de flores y otra un limpiavidrios y las 3 decían eso. Esas pegatinas las hemos hecho por todos lados. Justamente muchos de los pibes éramos trabajadores desde muy niños.

M: Y cuando asesinan al Pocho, ¿qué pasa con *La Vagancia*? ¿Cómo ves vos ese proceso de conversión en lo que surgió después?

LG: Y en un principio, a él lo matan el 19 y yo me entero el 23. El 23 temprano, a la mañana, yo laburaba, me iba a vender a los pueblos, estaba por Santa Rosa La Pampa, el 19 de diciembre estaba en la zona de Santa Rosa La Pampa, en Santa Rosa no porque no laburo en las ciudades grandes pero laburaba en los pueblos chicos.

M: ¿Y qué vendías?

LG: En ese tiempo, ahí siempre fui variando, en esa fecha vendía tarjetas navideñas musicales, por la fecha. Que ahora ni se ven. Y bueno yo viví lo que era el estado de sitio, nosotros cuanto más chico era el pueblo mejor para laburar, lo viví como un show por tv y encima mostraban lo de bs as no me preocupé, no entendía lo que era el estado de sitio, veía que había mucho quilombo en distintos lugares y demás pero lo veía un rato a la noche cuando nos acostábamos a dormir.

M: ¿Y volviste el 23?

LG: Volví el 22 a la noche. En el viaje veníamos escabiando, llegué re borracho a la noche a mi casa y no me dijeron nada. Y el 23 cuando me despierto me dan la noticia, mi abuelo y mi abuela llorando. Me fui para la casa del Pocho y estaban las hermanas embalando las cosas. Ahí las conocí a las hermanas que habían venido 1 o 2 veces en los 90' y yo no las había visto, no sé por qué motivo. Porque venían a verlo al hermano, no a nosotros. Y... bueno ahí me contaron los chicos más o menos como fue y ahí es cuando decidí irme a vivir a Villa Banana. Yo viajo del 26 al 31 de vuelta y cuando vuelvo el 31 mismo agarré la ropa y me fui y estuve hasta julio de 2002 cuando *La Vagancia* decido volver a laburar. Pero en el medio en esos meses los domingos, los primeros domingos nos volvíamos a juntar y eran mateadas o guiso como antes era con *La Vagancia* pero éramos muchos menos, cada vez menos y no surgían ideas nuevas, cada vez menos y este domingo no nos juntamos, no hay cosas para charlar, cada vez más espaciados y de repente no nos juntamos más. Era esto... juntarse y sentarse a charlar y a tomar mates con un amigo. Pero todos los 19, de enero, de febrero, de marzo, abril, mayo, junio, armábamos una movida en la puerta de tribunales como se sigue haciendo. Y eso sí lo sosteníamos.

M: Contame bien de esa movida cómo vos la vivías y bien en qué consistía.

LG: Tiene que ver con el reclamo legal, con la justicia desde lo legal y lo que está al alcance de uno.

M: ¿Te acordás qué fue lo primero que hicieron?

LG: La bicicleteada el 24 de diciembre a la escuela. El 24 de diciembre, el día de navidad, hicimos una bicicleteada. Bueno, yo me entero el 23 temprano y el 24 se hace la bicicleteada a la escuela donde lo matan al Pocho. Y bueno con el tiempo nos fuimos conociendo con otros familiares de los caídos. Primero de vista, después fuimos teniendo otro tipo de relación, ahora está funcionando la asamblea de los familiares y los amigos de las víctimas y después... en un principio sobre todo estaba muy metido con el reclamo legal, entender lo que era la causa, me acuerdo que los abogados nos pasaron lo que eran los expedientes por escrito, en chino, nosotros, yo al menos no entendía nada, tratando de entender y de explicarlo una y otra vez. Una persona que a mí me ayudó mucho fue Gustavo Martínez, de acá, de ATE, en explicarme las cosas, y bueno me acuerdo que venía canal 5 y te quería hacer una nota y te preguntaba esto y lo otro, y ahora qué hacen. Una

que fue patente, a Varón a Lucas Villa y a mí, una tarde en la plaza, había un sol tremendo, querían que nos paremos delante de los murales porque la imagen iba a salir mejor, entonces dijimos, no mirá vamos a sentarnos acá en la sombra de la plaza. Y agarrá el termo así y poné el mate acá y fijate que se vea la calcomanía. Si flaca, igual lo importante es... nos preguntó cosas que no tenían relevancia para nosotros, quizás si para lo que les interesaba a ellos. Nos pregunta ¿qué es lo que quieren?, ¿les parece que falta algo?, ¿quieren que les preguntemos algo más? Sí, todo lo que tiene que ver con lo legal. No nos habían preguntado nada, de las 9 causas en la Provincia había un solo detenido que era Esteban Velázquez que fue el que disparó y lo mató al Pocho, los otros canas se les había cerrado las causas por encubrimiento. Los 5 canas que estaban en la causa Lepratti. Por sobre político no habían sido citados a declarar. A Enrique Álvarez lo pasaron era segundo en ese momento del área de monitoreo de la SIDE, que era donde él había arrancado en el 76. Entonces empezamos a tirar un par de datos y nos dijeron: ah! Pero están bastante informados. Nos hicieron esa parte de la nota y después no pasaron nada. No sé si tiene que ver con ellos o con sus jefes.

Pero bueno, lo de los 19 tenía que ver con eso, no ir solo a la puerta de tribunales sino mucha información, administrar mucha información y era a la vez, nosotros no nos estábamos juntando y era sentir el apoyo de mucha gente. Y otra cosa muy fuerte que pasó fue la *Carpa de la Resistencia* que pusieron los curas tercermundistas acá en la Plaza, hicieron 40 días de ayuno, esa nosotros la bancamos con el proyecto que teníamos del *Ángel de Lata*, estábamos varios de *La Vagancia* y ahí una charla que no me acuerdo pero si por haberla leído en el libro que te digo, en donde con Moncho y Varón planteamos que sí, los pibes de *La Vagancia* esto y lo otro pero nosotros hacía meses que no nos juntábamos que no hacíamos nada. Ahí fue cuando empezamos a blanquear que *La Vagancia* no funcionaba, no era más, éramos los que éramos de *La Vagancia*. Que según el libro o lo que conté en su momento, lo plantea Varón y lo que si me acuerdo es cuando se empezó a pensar el campamento de julio de 2002, para ver cómo hacíamos, como seguíamos, la familia ya nos había ofrecido la casa para que la usemos para lo que el Pocho venía haciendo y me acuerdo que me voy a vender no sé a qué pueblo, para el lado del oeste, provincia de Córdoba, y a la vuelta me quedo en Funes y voy directamente al campamento y los chicos ya habían resuelto que me vaya a vivir a la Casa del Pocho así no hacía como venía haciendo de venir de Villa Banana a Ludueña, y así viví 6, 5 años en la casa del Pocho. Y ahí se arrancaron con las actividades culturales, en ese campamento se decidieron cosas muy importantes, que era esto de seguir obviamente, lo más importante y fuerte, pero en segundo lugar digamos también éramos pibes ya más grandecitos, pero jóvenes, y con mucha responsabilidad política, decidimos abrirnos de los espacios más grandes que venían funcionando LV, que era el *Movimiento Nacional Chicos del Pueblo*, la

revista *El Ángel de Lata* que requería una articulación mucho mayor con otras organizaciones, los que hacíamos el proyecto del *El Ángel de Lata* éramos 6 organizaciones, y de la Coordinadora Juvenil del Barrio que era la relación directa con la institución salesiana de la Iglesia. Y entonces era un poco más un proceso más hacia adentro del grupo y también hacia adentro del barrio, era laburar más en el barrio, *La Vagancia* cuando a Pocho lo matan *La Vagancia* hacía cosas con la gente de Villa Banana, de *Porajú* de Capitán Bermúdez, con la gente del *Lola Mora* en San Martín Sur, con la gente de *La Rigoberta* en barrio La Sexta, con los pibes de la cortada Maradona en Fisherton, con los chicos del barrio toba con un montón de gente, con Priscila del barrio triángulo, con la gente de *Aire Libre*. Hacíamos muchas cosas con muchas organizaciones, entonces decidimos trabajar más hacia dentro del barrio y hacia adentro de la organización, fortalecernos y así fue como arrancamos con el *Bodegón Cultural Casa de Pocho*.

M: ¿Y con las otras organizaciones se para o se mantiene alguna relación en alguna cosa puntual?

LG: Hay relaciones en actividades puntuales, no sé por qué con estas cosas, muchos compañeros han dejado de militar, uno se los cruza y no están militando en ningún espacio y otros han hecho carrera política. Nosotros hemos estado en 27 y Circunvalación, atrás del cementerio, el Santa Lucía, con el grupo, con estos chicos del GES, los pibes de *Venceremos*, y hemos hecho muchísimas actividades con Lautaro Danna que ahora es el Director de Niñez, con la negra, la Gabi Sosa, con muchos compañeros que han hecho carrera política y otros han dejado de militar. Ahora se me viene a la cabeza lo que era los pibes de *El Amasijo*, no están militando en espacios pero si en el *Lola Mora* hay otro grupo de gente, como que son esos centros de, imanes de militantes, de grupos de gente que quiere ir a hacer cosas, así como es Ludueña el *Lola Mora*, *La Rigoberta* son lugares donde continuamente está yendo gente a hacer cosas. Y hay otro tipo de relaciones. Yo te puedo decir que con los chicos de *Arte por Libertad* pintamos el frente del *Lola Mora*, el telón para el día del niño se lo pintamos nosotros, no con la gente de *La Rigoberta*, pero ellos están laburando con los chicos que tuvieron el conflicto con las viviendas ahí en la Sexta y para el día del niño hemos ido a pintar ahí dos días seguidos los murales con ellos. La gráfica del disco de los *Eternos Inquilinos* que ahora están laburando ahí se la estamos haciendo nosotros y con la gente de *La Rigoberta* en los 90 hemos laburado un montón y ahora a principios del 2000 y hasta no hace mucho me acuerdo que fuimos a comer locros los 1 de mayos, es una actividad tradicional de hace mucho tiempo.

M: Y cómo fueron avanzando en este proceso de empezar a pensar distintas formas de la protesta por lo de la justicia por el asesinato de Pocho, las pintadas, cómo fueron avanzando hacia la lógica del mural, los hormigazos, es decir, ¿cómo fue

siendo todo ese proceso de construcción de formas de protesta por el pedido de justicia?

LG: Las formas cambian porque cambian los tiempos y cambian los modos. Si vos seguís con los mismos mecanismos siempre deja de ser efectivo. Si vos me preguntás hoy en día, no sirve más cortar la ruta o la calle a no ser que quieras para el país. Me parece más importante que un funcionario no pueda salir de su casa. Yo vengo diciendo hay que hacer el piquete en la puerta de la Municipalidad para que no puedan entrar, directamente hacerlo en la puerta para que no puedan salir de sus casas. Que sientan eso, digamos la incomodidad de tengo que ir al super, tengo que abastecerme y estar 3 días ahí y que si tiene que salir tienen que salir corriendo y custodiados por la cana, que le vaya a comprar la policía la leche y el pan. El caso es que van cambiando. Y así van cambiando, nosotros empezamos pintando con cal y ferrite, cayó el Mono a un carnaval, hizo el primer mural, el Mono siempre cuenta que lo que le impactó es que estaba la familia del Pocho y al lado donde se estaba pintando el primer mural estábamos haciendo un guiso y te lo cuento porque no está aislado de nada. Todos los plenarios de LV eran un guiso y charla, y lo digo así, en ese orden, no digo charla y guiso sino guiso y charla. Estaba en primer lugar. Ese primer mural que pintó el Mono, estábamos haciendo tremendo guiso ahí al lado, mientras él pintaba. Después cae el Guiye con lo que tiene que ver con los murales. Y después con Ariel que iba a hacer un tallercito con niños los sábados en el *Bodegón* nos enganchamos con ellos y empezamos a armar. Me acuerdo que la primera actividad fue para los 25 años de Malvinas, en 2007, la idea era pintar 25 murales por Malvinas, hemos hechos algunos acá en la ciudad. No hicimos los 25, pero bueno. Y de ahí surge *Arte por Libertad*, después bueno... después, ahora armar, está el Proyecto de Niñas y Niños del Fin del Mundo, que es un proyecto de pintar niños de manera gigante de 5 pisos, o sea 5x3, 15 metros de alto, y algunas más grandes, pintar los laterales de los edificios de la ciudad, en puntos estratégicos de la ciudad.

M: Y *Arte por Libertad* en 2008, hacen la primera actividad en 2007 y se conforman como *Arte por Libertad* en 2008?

LG: No, en 2007 mismo, el Guiye ya tenía un blogspot que se llamaba *Arte por Libertad* y empezamos a usar ese.

M: ¿Así terminan constituidos como grupo?

LG: Si, como grupo, con algunas compañeras que ahora no están. Pero si, así nos constituimos como grupo y después hemos tenido distintos reconocimientos pro la labor. Te estoy hablando de que el Mono pintó en la escuelita, en La Higuera, donde lo matan al Che, y ese mural es estampilla del correo postal de Cuba. Porque el año pasado nos invitaron a pintar en Cuba, nosotros pintando en Valle Grande, en Bolivia, en lo que es la morgue de Valle Grande, pintamos un mural en el frente y gracias a ese mural hoy ese lugar pasó a ser

sitio histórico, no es más morgue del hospital, no sé si va a parecer o no en los libros de historia pero fuimos parte de eso nosotros l sabemos y son logros, son reconocimientos muy grandes que a mí me dieron un diploma que no sé dónde está pero sé de qué fui parte de eso y a mí eso me enriquece muchísimo, ese tipo de reconocimientos.

De la municipalidad, el premio Pocho Lepratti que nos dio la Municipalidad a los Derechos Humanos, pero después nos blanquearon varios murales que estaban pintados en la ciudad. Pero bueno, era otro tipo de reconocimiento que lo aceptamos con mucho orgullo y demás., pero bueno.

M: ¿Y te acordás de los hormigazos?

LG: Si, me acuerdo del 19 de diciembre del 2002 que se hizo, que me acuerdo que la gente de *Poriajú* había traído una hormiga muy grande negra, como surge bien, a medias me acuerdo, con el grupo *Trasmargen* que tenía esta idea de hacer hormigas para los jardines de infantes.

M: Si, y para lugares donde hubiera trabajo comunitario.

LG: Si, no sé bien cómo surgió esa idea. Gustavo Martínez escribe el cuento “Pochormiga” y ahí surge, me acuerdo que estaba la gente de *La Grieta*, estaba el Flaco, Hugo, Cintia y nos compañeros más haciendo una obrita en la plaza del Che, la *Plaza de la Cooperación* que es Mitre y Tucumán, que ahí nos concentramos y fuimos todos juntos al Monumento, 19 de diciembre de 2002 y ellos hicieron esa obrita de teatro ahí y después, años después, en el 2005, vamos con el Toqui de *Poriajú*, mirá lo que son las vueltas de la vida, me estoy dando cuenta ahora, con el Toqui que *Poriajú* que son lo que llevaban la hormiga negra, con la gente de *La Grieta* Cintia, el Flaco, Varón y yo, fuimos todos juntos a Porto Alegre al *Foro Social Mundial*, y en Porto Alegre hicimos la obrita de las hormigas que el flaco la había hecho en 2002 en la *Plaza de la Cooperación*, mirá vos ahora me doy cuenta de eso.

M: Y ¿qué otros hormigazos hicieron? Recuerdo que iban escribiendo por distintas paredes “se viene el hormigazo”...

LG: Esas fueron distintas acciones artísticas, intervenciones artísticas, pintar hormigas se ha hecho con distintos materiales para que duren más, menos, en las paredes, en el suelo, otra era el “paso, paso, se viene el hormigazo”, la consigna. Y había otras más que no eran de manera directa pero que sí tenían que ver, fue muy importante la campaña que se hizo de salir a pintar “Pocho Vive” por todos lados. O cuando se le cambió el nombre a la calle Roca. Me acuerdo que las primeras veces le poníamos, la explicación de quien fue Roca y quien fue Pocho Lepratti, después ya no y eso tuvo su mística, su parte buena que la gente misma se pregunte. Y hoy en día, con lo que es internet, que tenés internet hasta en los teléfonos, y así es como a León Gieco le llega que es Pocho Vive y nosotros con la Revista *Ángel de Lata*, cuando sale la revista Homenaje a Pocho, ahí le cierra la historia, así surge lo de la canción que fue lo que nos ayudó muchísimo a que la sociedad se entere de que era esto

del Pocho Vive o a que relacione eso, no por Perón, como mucha gente lo hacía, o mucha gente que lo relacionaba y decía debe ser una banda de rock. Y una vez le pasó a la flaca Natalia y a Celeste, la hermana del Pocho de ir a hacer una impresión o una fotocopia a un ciber y estaban los chicos jugando a los juegos de computadora de guerrilleros y policías y le preguntan a un pibito: “¿y vos qué sos? Yo soy poli. Y al otro le preguntan y vos: “Yo soy Pocho Vive!” Y les pasó a ellas, justo a la hermana del Pocho y se reían de eso.

M: Y ¿el Ángel de la Bicicleta? El dibujo, cómo surge?

LG: El dibujo surge del Tomy, que es la pareja de Mariana que es el dibujante del *Ángel de Lata*, él lo dibuja, cómo surge no sé, sabemos que andaba en bici para todos lados y con su mochila, que no es un detalle menor, de la mochila podías sacar, como dice el cuento, desde una cebolla hasta un gomín y un parche y así era, literalmente dicho, era así. Bueno un dibujo del Tomy que sale en la revista esa de homenaje al Pocho, muy coqueto, lindo que decía mucho. El dibujo decía sólo “San Pocho de Ludueña” pero la imagen decía mucho, una persona con alas, la bicicleta y la mochila. Nada más. A mí una de las fotos que más me gusta es la que tiene, la original la tiene Mirta ahí en *San Cayetano* que es una foto en la que está él con la mochila, una cinta de papel y un afiche, como que iba a pegar un afiche. La imagen del militante. Es esa u otra que está con el afiche del Che de fondo y la bicicleta. Era el militante constante, no es que tenía días y horarios para militar, era contante. Y después acá en la Carpa de la Resistencia, en abril de 2002, yo ese mismo dibujo del Tomy hago un stencil y así se empezó a multiplicar a manera de stencil, después lo ha hecho un montón de otra gente y demás, me acuerdo que en ese tiempo la Colo, María de los Ángeles, que es de la ciudad de Santa Fe, que nos conocía a nosotros y demás, no sé si tuvo algún contacto, oportunidad de conocerlo al Pocho, es una piba que es artista plástica, hizo su dibujo. Hasta el momento pintaba una bicicleta con alas, no pintaba con cuerpo y alas y después ella ha hecho el stencil del Ángel de la Bicicleta y lo ha pintado por todos lados, ha tenido problemas por pintarlo en el puente colgante. Pero distintas personas lo han ido multiplicando por distintos lados y de distintas maneras.

M: ¿Y con qué grupos de arte han trabajado antes que se forme *Arte por Libertad*? Además de *Transmargen*, ¿trabajaron con algún otro de los que había por la ciudad?

LG: No, no de manera constante... y de hecho con *Trasmargen* fue lo de “El Hormigazo” y no... *Trasmargen* tenía unas actividades concretas pero no nos sumábamos como grupo, participábamos...

M: Pero en todo lo que fue la lucha por la justicia, ¿no tenía mucha apoyatura de otros grupos?

LG: No, no que recuerde.

M: ¿Y por qué crees que se dio este proceso así de...?

LG: Y después en el tallercito de artesanías en la *Casa del Pocho* hacíamos esto... esto les enseñábamos a los chicos en el tallercito ahí, que daba yo.

M: ¿Y por qué crees que se dio esta imbricación entre arte y política tan claramente en este proceso?

LG: ¿Cómo?

M: ¿Por qué crees que van tan de la mano arte y política al menos en ese proceso que se fue gestando desde 2001 en adelante?

LG: Y, yo creo que este proceso se nota claro pero en muchos otros procesos se fue... ahora como que es más la forma de luchar más presente. Es esto que te decía que los mecanismos van cambiando por esto que te decía, no sé si se van desgastando o porque van siendo más efectivo. Nosotros ahora estamos acá y a la vuelta hay una actividad cultural en donde tocan grupos y demás por los trabajadores precarizados, ¿me entendés?

M: ¿Y eso vos desde cuando crees que viene?

LG: Tiene que ver con esta última década. Creo que tiene que ver con esta última década, pero desde cuándo, quienes son los impulsores no sé, como que se va gestando...

M: ¿Pero lo ves como que se gesta desde 2001 en adelante?

LG: Si, si, si si. Desde 2001 en adelante.

M: Los ves así, yo también.

LG: Si y también se han ido conociendo herramientas como la serigrafía. Antes vos una remera si no la pintabas a mano o no la mandabas a imprimir, era difícil tener una remera con una consigna que te guste. Y ahora que se conoce más la técnica y los talleres de serigrafía en distintas organizaciones, es más común. Entonces andar con una remera con una consigna puesta es más común y también ello ayuda muchísimo. El hecho que se vea sin la necesidad de estar teniendo con una pancarta en la mano, digamos, vos tenés en la espalda una consigna que todo el que venga atrás tuyo lo va a ver. Y son herramientas que se están utilizando más en la última década.

M: ¿Permite otro tipo de visibilidad de los reclamos, crees? ¿O genera qué? ¿Cuál es el plus?

LG: El plus es que tiene esto... creo particularmente que hoy en día la información está al alcance de todo el mundo el tema es querer o no querer tenerla, esto que te decía que todo el mundo veía lo de Pocho Vive y ahora vos con el celular preguntas que es Pocho vive y google te lo va a decir. Esto de que está todo muy politizado pero gran parte de la sociedad no quiere entender o ver eso. Entonces vos le das un volante y no lo leen o lo tiran y listo. Estoy generalizando, hablo de gran parte. El hecho de llevar una consigna en una remera implica eso. Yo tengo una remera que dice "una escuela para los amores", y suena lindo, romántico, qué es eso, googlealo. Yo lo puedo explicar, lo explico pero mucha gente, no me lo ha preguntado y seguramente lo ha googleado.

M: Si vos se lo dabas en un panfletito no lo veía.

LG: No, no lo veía. Y una escuela para los amores, qué es eso, te lo ven porque ven solo la consigna. Entonces vos decís Los Amores es un pueblo del norte de Santa Fe que no tiene colegio. Ah, mirá vos. Es distinto, llega. Llega. En cambio en palabras escritas, no pasa nada. Los mismos políticos no ponen más, primera la que ya ni te dan el programa de las propuestas y demás pero antes lo ponían en los afiches, vamos a hacer tantos kilómetros de pavimento, vamos a alumbrar, ahora ya no. Ahora son consignas y la cara. Algunos ya no ponen ni la cara, (risas) Pero porque dicen que no les sirve a la gente. La gente no se queda con las palabras leídas.

M: No, sino con una imagen.

LG: con un.... y tiene que ver con esto que se cansa o se acostumbra la vista y la cabeza a decir... una cantidad de cosas que tengo enfrente mío, y los veo todos los días y que se yo que dice cada uno de los afiches... lo leo y después ya está. Si no me llego por las redes sociales, si no lo googleo yo, eh... es como que la información es una más del montón.

M: ¿Y el mural, en eso?

LG: El mural es lo mismo, nosotros escribimos muy pocas consignas pero hay otros grupos de muralistas que hacen al revés es más consigna que lo que dibujan. Y tiene que ver con la interpretación. Vos podes ver mi remera que dice "la escuela para los amores" y decir, es una frese romántica, quiso ser romántico. Y sin embargo es un reclamo para un pueblo que no tiene escuela. Pero bueno, se interpreta así. Y eso es el arte, no.

M: ¿Qué es el arte?

LG: Cagarte de frío. Eso es helarte. Respuesta típica.

M: ¿Qué es el arte popular para vos?

LG: ¿Cagarse de frío todos juntos? No, el arte popular es y con esto de popular... no se... es lo que está al alcance de todo el mundo. Es lo que está al alcance de todos, no es el arte que se encuentra dentro de los museos o en X zona, y por qué digo en X zona. Estuve el fin de semana en Buenos Aires, estuve viendo un montón de cosas en Barracas y en La Boca y yo camino mucho Lomas de Zamora, Fiorito, esos barrios de ahí o en Flores mismo y no se ven ese tipo de cosas. No todos los barrios son como Barracas o como La Boca que están la Escuela de Muralismo Latinoamericano y que no está el arte dentro de un museo y es popular pero la gente de Fiorito no lo ve. Entonces es raro porque es popular, yo lo interpreto como popular porque está en la calle está a la vista de todo el mundo pero la gente de un barrio no se va al otro barrio a verlo y no hablo de un mural solamente sino de lo que es el barrio y la zona de Caminito. Mundialmente conocido, culturalmente famoso y la gente de otro barrio, está en la otra punta, que se yo pero me he encontrado con muchas familias que no conocen caminito. "¿Y qué estuviste haciendo? Y no, el sábado estuve por Caminito, estuve viendo, sacando unas fotos". Te dice, "¿Caminito?", "allá en La Boca", "ah,

no conozco”, te dicen. ¿Y cuántos años tenés? Cuarenta y pico, cincuenta. Es raro que es el arte, el arte popular a mí se me viene a la cabeza que son las expresiones artísticas que están al alcance de todos. Pero de todo es relativo.

M: ¿De todos de verlas y de todos de hacerlas?

LG: Si, obvio. Eso sí, todos somos capaces de hacer arte. Eso sí. A veces no lo digo porque lo entiendo como obvio pero en esto de verlas es relativo. Porque vos haces algo para que lo vea todo el mundo pero no lo ve todo el mundo.

M: ¿Te parece que hay diferentes improntas en cada barrio, en las formas de construcción? ¿Pensás que Ludueña tiene una potencialidad político-artística particular?

LG: Si, el mismo proyecto del *Bodegón* como una de las tantas organizaciones políticas y artística también. Se está pensando la radio y la sala de ensayo, tiene que ver con esto con la inmensa cantidad de grupos de música que hay de distintos géneros, artistas plásticos también hay unos cuantos, pibes no tan pibes que laburan en Ludueña siempre hay mucho pero es muy difícil hacer un relevamiento de los que han pasado por Ludueña desde el 68' cuando llegó Montaldo no, y ese relevamiento es difícil de hacer porque fueron muchísimos los grupos de estudiantes, seminaristas, de otras iglesias, de partidos y demás. Ludueña es un caso particular.

M: Si, en la ciudad es muy particular lo que ahí pasa.

LG: Si, históricamente. Porque yo te puedo decir ahora hay 5 grupos de pibes laburando en el barrio, algunos van unos días, otros días, hay tantas bandas de música, empezar a nombrar algunos, los de la última década que tengo memoria pero en los 90'. 80', 70', ha pasado mucha gente.

M: ¿Y en la última década que grupos más importante recordás de cumbia, de folklore, además de lo que tenga que ver con las artes más plásticas?

LG: Bueno, indudablemente *La Pocilga*, que por una cuestión de historia sale de uno de los grupos que eran parte de *La Coordinadora Juvenil*, que son *Los Ropes*, de ahí se arma la banda de música *La Posilga*, después *Los Ropes* dejan de funcionar, *La Posilga* sigue funcionando, tiene que ver con esto de que ya desde la historia de los pibes. Son de una zona lindera al ferrocarril, donde venían muchas familias, no personas sino familias, donde está los López y los Pereyra, que son 2 familias muy numerosas que vinieron juntas. Y por una cuestión de seguridad comunitaria, de cuidarse, de estar y de apoyarse todos juntos, estar todo el tiempo, por una cuestión estratégica de poder solventarse, y demás, poder instalarse en el barrio, se instalaron todos juntos y son familias como de primos. Y *La Pocilga*, siempre que tocan digo estos 3 son hermanos, el cantante es el primo y el bajista es el primo. Están el Lucas, Corea y Cucha, son hermanos, el que cantaba antes Dieguito López, bueno esos son Pereyra y después estaban los Pereyra, los López, son de esas 2

familias digamos. Y claro vos los ves y decís ah! Una banda de familia como los Gatos a la Naranja, pero eh...en el barrio hay más obviamente familias pero no pasan de esas 3 la mayoría: Fernández, López, Pereyra, la mayoría. *La Pocilga* es uno de los grupos que ha trascendido mucho por eso, eh... por la producción también, una banda de barrio que hace todos temas propios y temas críticos. Vividos en primera persona, digamos, no por leer o ver la realidad desde otro lado. Varón, con las mismas características. Las letras de Varón son impresionantes y las podés discutir tranquilamente con él. Porque no es que escribe desde lo vivido de afuera y bueno ahora que en realidad tiene que ver más con mi gusto, la cumbia, el folklore, el rock, yo no escucho hip-hop pero *Bella J* lo he visto en afiches que toca en otros lados. Un grupo de hip-hop de ahí del barrio. Después los grupos de pibes que andaban bailando hp-hop, me acuerdo que se llevaban la alfombra a la plaza y se ponían a practicar ahí. Daban unas vueltas para atrás que vos te querías matar. Y tremendo. Muchos grupos...

M: ¿Otros de cumbia que te acuerdes?

LG: Eh... cumbia ahí hay varios vigentes que son mucho más comercial y que de hecho han tenido suerte con su carrera, como lo han pesado: *Lucas y las estrellas* y *Los Rivales*. Esos son vecinos del barrio y después hay otros tantos grupos más que no han tenido la misma suerte o que hacen cumbia, se puede decir cumbia de protesta y demás pero son más, se arman y se desarman, por ahí tienen un nombre y por ahí otro...

M: ¿Te acordás de alguno?

LG: No, no me acuerdo pero porque no han sido así constantes, no han perdurado pero aparte tiene que ver con que en la cumbia pega lo conocido. Vos haces un tema nuevo y no... haceme un tema de *Los Palmeras* que seguramente lo voy a bailar.

M: ¿Con el rock eso es diferente y con el folklore también?

LG: Sí, sí. Creo que tiene ver con eso.

M: ¿De folklore, otros?

LG: No, grupos del barrio no conozco.

M: Varón... y sus transformaciones.

LG: Sí, Varón y sus transformaciones. El mayor éxito de todos ha sido *Dos lucas y pico* (risas). No, Varón y el pico era eso los dos Lucas que estábamos y los que iban y venían, yo era uno de esos que iba y venía. Soy poco constante en la vida en general. Otros no me acuerdo.

Sí, pero el grupo de cumbia en los 90' *Marcelo y los cristales*, que fue un grupo reconocido en la ciudad que vivieron mucho tiempo de la música, tuvieron un accidente de tránsito grande y dejaron de tocar pero eran un grupo, no te voy a decir como Los Palmeras, pero sí reconocido. Son del barrio.

M: ¿Y crees que también por todo ese entramado cultural que hay en el barrio, *El Bodegón* se llama “cultural”. Por qué tiene ese adjetivo el *Bodegón*?

LG: No, es porque, no sólo por lo del barrio sino por las actividades propias del lugar, hay muchas actividades culturales, por eso.

M: Pero no es tan común que un grupo político que se forma esté ya desde el nombre, tan entroncado con el arte, ¿no? Con la cultura, con los talleres, con pensar hacer política con el arte auestas siempre.

LG: Si, pero también tiene que ver con historias, no sólo con la historia del *Bodegón* que se crea en julio de 2002, pero digamos el Pocho empezó a dar catequesis en el 92', 10 años antes, y hubo muchas otras actividades. Los chicos enseñaban guitarra, las pintadas. Nosotros no empezamos a pintar las primeras banderas o pasacalles acá en el sindicato, las primeras las hacíamos nosotros con el *Movimiento Chicos del Pueblo*, y ahí eso como que capaz que uno no lo tiene conscientemente en la cabeza pero como que se venían haciendo un montón de cosas, los talleres de manualidades, y demás.

M: ¿Y ahí se gesta un “saber hacer” que queda en el barrio? Por ejemplo, pensaba, iba a las marchas por lo de Mercedes y es increíble como enseguida se arma un festival que creo que tiene que ver con algo más general que pasa en la ciudad, pero me parece que Ludueña tiene mucho que ver en la construcción de ese “saber hacer” que se gesta desde el *Bodegón* y todo lo que ahí pasa, digamos. Por qué enseguida la plaza, el festival, un grupo que toca, una canción que representa la lucha y... por ahí vas a un montón de otras marchas en otros barrios y es más marchar pero no se arma la fiesta.

LG: Si, el mes pasado en tribunales terminando varios cumpas bailando en la puerta.

M: Si, y Varón cantando.

LG: Si, si sí. Esto que en algún carnaval salió como consigna es que la alegría es nuestra mejor arma. Es que tiene que ver con una cuestión directamente de clase social. Vos en un departamento de edificio o de pasillo difícilmente puedas escuchar música a la hora que quieras y con el volumen que quieras, porque el vecino tiene otras costumbres. En los barrios los problemas son por ver quién pone el equipo de música más fuerte. Y todos los días son sábados a las 12 de la noche. Eso se soluciona de otra manera. Pero tiene que ver con eso, con que nos faltan muchas otras cosas, tenemos muchas otras carencias y suplementamos esas cosas que nos faltan con alegría, con fiesta, se combate desde ese lado hasta inconscientemente.

M: ¿Y por eso el carnaval, no? Festejar el cumpleaños de Pocho...

LG: Si, claro. Se festeja el cumpleaños del Pocho, de una persona que el espíritu está en vida y no se conmemora la muerte de un compañero. Y el carnaval con todo lo que implica con la fiesta, la alegría, el pasarla bien y también con la parte política de los talleres y

demás. Yo cuando invito a los cumpas, me dicen y contales del carnaval. Y yo digo, el carnaval es un carnaval político, primero. Entonces empiezan: ¿cómo es eso?, ¿cómo un carnaval político?

Sí, claro. No toca cualquier banda, no toca cualquier grupo, no va cualquier persona, es abierto y todo pero el ambiente yate invita a otras cosas a que te sumes a las charlas del taller de género, al taller de inventos, a que los chicos participen en pintar el mural. Tiene muchas cosas. Y es un carnaval político.

M: ¿Y cómo ves que se diferenciaría con otros tipos de movidas carnavaleras de la ciudad?

LG: Hay otros carnavales políticos también.

M: ¿Cómo cuáles? ¿Con cuáles se filia?

LG: Y ahora leía, porque oh casualidad yo no estoy en el verano en la ciudad. Vengo al carnaval y me vuelvo a ir. Trabajo en otro lugar y la veía la consigna del Carnaval de la Sexta y era muy, muy parecida al Ludueña y me contaron las actividades y demás y era muy parecido. Pero a la vez el del Ludueña tiene 12 años y el de *La Grieta* tiene...

M: Del 99.

LG: Muchísimo. Ahora creo que van por el veintipico o no se... muchos años. Y nosotros cuando empezamos con la murga íbamos a aprender a *La Grieta*. Entonces es como que hay una cadena. Yo me atrevo a decir que los chicos de la Sexta están aprendiendo de nosotros, pero a la vez nosotros fuimos aprendiendo de *La Grieta*. Y después tienen que ver con que a principios del 2000 en donde se empieza a gestar más fuerte el tema de los carnavales en los barrios, no es que se empieza a gestar sino a gestar más fuertes. Con un chabón que no se el nombre, pero que siempre lo escracho, Manuel, empezamos a organizar los carnavales en los barrios y después el chabón terminó organizando los carnavales para la Municipalidad y cobrando entrada, el precio que fuere, que no es mínimo porque por más que fuere mínimo, son 5 mangos, para una familia son 20, más el transporte, más el choripán, más la espuma. Y el contenido del carnaval es mostrar las minas en bolas, digamos, nosotros hacemos otro tipo de carnaval pero si desde ahí, con él entre muchos otros más, armamos en los 90, empezamos a organizar los carnavales en los barrios. Y bueno, este chabón terminó como ñoqui de la Municipalidad.

M: ¿Antes de que ustedes hagan el primero de 2002 habían empezado?

LG: No, después. Con *Los Mirines*, con los *Metele que son pasteles*, que en ese tiempo empezaban a irse, dejaban de funcionar, con *Los Caídos del Puente*, con muchas otras murgas y ahí empezó a surgir esto de que un fin de semana cada uno. Por eso esto de que los carnavales empiezan en enero y terminan en marzo.

M: Si, y ahora en abril. Creo que uno de los últimos fue el 6 o 7 de abril este año...

LG: Yo ahora, este año, vine y me enteré que había 6 grupos de murga estilo uruguayo, cuando me había ido en diciembre había 3.

M: Si, no se la cantidad de murgas estilo uruguayas que debe haber. Debe haber no se si no más de 10 y porteñas también.

LG: Muchísimas. Si, y esto de los carnavales que se hagan por fecha, empezó surgiendo de participar todos de todos y que la gente elija, por más de que el de La Grieta es en zona sur y el de Ludueña en zona norte, de que la gente, primero que a los vecinos del barrio se les complica cruzarse e irse a otro barrio al carnaval pero si los murgueros y los que estamos en distintas actividades. Entonces, no superponer las fechas. Entonces sebes que *Okupando Levitas* hace uno a principios de marzo y otro a fines o a principios de abril, que La Grieta lo hace el primer fin de semana de marzo, que Ludueña el 25, 26, 27 de febrero, ¿entendés? Entonces cuando se empiezan a organizar los carnavales empiezan los mensajitos, los llamados, y ustedes cuándo lo hacen?, y ustedes? O empiezan a llegar las invitaciones, vengan que así nos organizamos y son las mismas murgas las que van cortando la calle para el desfile y son las mismas murgas las que arman la ronda y las que participan de la quema del Momo. O las mismas bandas las que ayudan a organizarse y a que se presten los instrumentos entre una banda y otra para no llevar todo. Y es una movida artística, muy coordinada y muy organizada en toda la ciudad pero que inconscientemente no se tiene esa interpretación. Si, los carnavales en Rosario están organizados, no es que están organizados, están re organizados entre las murgas, bueno, es particular, en realidad Buenos Aires es particular, hay carnavales que justamente lo piensan en distintas fechas para que no se crucen, para que no se junten porque las murgas se cagan a tiros.

M: Si, porque vienen mucho de las hinchadas de futbol y toda esa bola.

LG: Si, vienen de los sindicatos, de hinchadas de futbol, de partidos políticos. En cambio acá, cuanto mucho, una banda o una murga canta canciones apoyando a algún que otro partido y otras criticándolo pero olvidate que va a pasar a mayores.

M: No, de hecho cuanto más se junten, mejor.

LG: Si, claro.

M: ¿Y se relacionan con algo más? ¿La Sexta-Ludueña, Ludueña-La Grieta y esa otra serie de movidas carnavaleras que van dando en los barrios, que organizan las murgas, con eso también filias el movimiento que se da en Ludueña? ¿Esos van por el mismo lado, digamos? ¿Y por otro lado el carnaval municipal, los corsos y toda esa cosa?

LG: Si, es que es otra cosa completamente diferente, hay otra cosa, hay gente que le gusta pero es otra cosa, otra movida.

M: ¿Y ves algunas características por las que me digas, es por esto, por esto y por esto, a grandes rasgos, dónde ves las diferencias entre una y otra?

LG: Y yo no conozco bien las diferencias pero te puedo decir que el carnaval que hace la Municipalidad tiene que ver con el carnaval de lo carnal, de mostrar el cuerpo y de alagar a las minas que van bailando en bikini, y bueno el que mejor baila tiene premio, entre otras cosas. En cambio, en los otros carnavales, en primer lugar que no hay premio, y son más corsos, tienen más características de corso en cuanto a lo participativo y a las acciones, digamos. Y después bueno cosas particulares que se han ido gestando porque es uno u otro movimiento el que organiza el carnaval. Esto de que bueno, querés tomarte una cerveza, no lo hagas en el medio, adelante del escenario y de los chicos. Si se arma bardo nos cubrimos y nos aseguramos entre nosotros, yo no recuerdo que haya policía en otros carnavales de los barrios. No sólo en el de Ludueña porque al Pocho lo mató la policía. En el de La Grieta no veo policía yo, nunca vi.

M: No, este año vi unos de tránsito que andaban por ahí circulando de la Muni y como que estaba ahí, viste porque llovió, no se pudo hacer en la esquina de siempre sino que se hizo adentro de La Grieta y había unos ahí que no se si habían quedado porque antes se había cortado el tránsito, pero no era policía.

LG: Si, antes lo de tránsito se quedaban una cuadra antes desviando el tránsito.

M: Si, claro. Eran esos que estaban ahí en la puerta de La Grieta.

LG: Si, y yo hace unos años que me vengo perdiendo la movida del verano en general porque laburo en la sierras de enero a marzo, abril. Vengo al carnaval de Ludueña una semana y me vuelvo a ir, entonces como que también estoy desactualizado de la movida.

M: Bueno, buenísimo. Qué linda charla. No sé si para vos fue linda...Muchas gracias!

LG: Si, me trae recuerdos y esas cosas. Gracias a vos.

Entrevista N° 4

Entrevistado: Rodolfo "Mono" Saavedra (RS)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Bueno contame un poco de las movidas artísticas en las que participabas allá por 2001.

RS: Aguantá que traigo una carpeta con fotos.

Estas son las primeras movidas, en el Banco de Boston. Y después sabes quién empezó a mezclar todo lo que es teatro en la protesta, Norberto Campos. Ese fue un precursor, un loco que la tenía bien clara.

Te digo que ahí tenía que hablar con Alicia, la chica que tiene registro fotográfico de todo, graffiti de todo. Lo tiene en cinco carpetas, vi cosas que me quería morir porque no las tenía en la mente ni siquiera.

Esto es para denunciar la situación ahí en Vera, después lo borraron y ahora me dijeron de la Municipalidad que lo van a resignificar. Qué sería resignificar?

M: Se supone que le van a dar otro sentido, el que ellos quieren.

RS: Bueno, vino el artista y me dijo “Mono te quería pedir...”. “¿Vos me venís a hablar del tanque?”. Eso lo taparon con una intencionalidad porque esos ojos tienen una intención, tenían y tienen porque todavía existen. En el imaginario de la gente va a quedar, porque era la imagen más alta de la ciudad y eran unos ojos o como triste y denunciante de la situación. Entonces van a hacer unos ojos, entonces, como en Vera se hace mucho el carnaval van a hacer unos ojos con una guarda, alegres.

M: ¿Y vos que les vas a decir? ¿Qué los hagan?

RS: No. Ahora está todo blanco. Por eso también, a mí me llama mucho la atención, lo que no sale de lo institucionalizado, lo que se hace por el lado de lo popular, desde la calle está permitido que otro te lo borre. Como que el artista en la calle corre ese riesgo, hace su obra en algo que es efímero y que sabes que no va a tener respecto, a lo sumo que seas Banksy o alguien así. Pero duele eso, el atropello. Además vos crees que es gente que la tiene clara- para algunos puede ser un garabato y para otros es una obra de arte.

M: Y vos cuándo te acercas a Ludueña?

RS: Después de lo del 2001. Yo andaba como buscando, venía de una militancia más estructurada, partidaria y como que el 2001 me cambió todo la estructura de la forma de militar. Me acuerdo que en las primeras movidas del 2001 era como un anarquista. Era todo tan que salió todo el mundo a la calle que no había quien liderara políticamente eso. Algo de la espontaneidad aunque muchas de las movidas fueron arrastrada la gente para llevársela, en el 89' por ejemplo, la derecha peronista, se utilizaba a los medios de comunicación.

Yo empecé al 4° Encuentro de Organizaciones que se hizo ahí donde lo mataron al Pocho, el Pocho era el que generaba mucho de esos encuentros. Eran organizaciones de todo el país. Se veía venir había mucha gente que estaba organizada en forma, una nueva forma de organización.

M: Y vos llegaste a conocerlo al Pocho o lo conociste después de que lo asesinan?

RS: Lo conocí ahí. El loco re perfil bajo, estaban haciendo el mate cocido para todos los que habíamos ido de diferentes lugares del país. Ahí lo conozco a Varón, a Ñuka, al gordo Adam, que después se fue a Cuba a estudiar y a todos los pibes de Ludueña los conozco ahí, ahí ya formalizo un vínculo.

Pero después, empecé a participar de algunas actividades, más de la murga y esas cosas. Iba.

En el 2002 fue que me convocan a hacer un mural, que fue el primer mural que yo hice que fue para el segundo cumpleaños del Pocho, para un 27 de febrero de 2002 o 2003.

M: 2003, entonces.

RS: Sí, ahí. Ahí yo me enamoré del lugar, de la forma como se... Yo caí, era un día que estaba por llover, me levanté temprano, me fui en bici, cargué las cosas. Y llovía y era

horrible dije no lo van a hacer. Y me acuerdo fuimos con Santiago y otro pibe. Llegar y empezar a compartir todo. Yo creo que ellos están tan acostumbrados a compartir todo. Al mediodía me acuerdo que cayeron y empezaron a hacer el guiso ahí al lado del mural, iban cayendo como hormigas y fue cuando yo descubrí, uno intuye digamos, para estar en lugares cómodos, como militar. Con ellos descubrí mucho el compartir, lo colectivo. Yo venía de pintar sólo digamos.

M: ¿Murales pintabas?

RS: Claro. Pero cuando pintamos ese mural fue todo colectivo y todo se fue integrando ya había imágenes, ya estaba la bici de Fernando Traverso, lo que había hecho el Tomy con la revista *Ángel de Lata*. Fuimos integrando imágenes y pusimos el ángel de la bicicleta, la hormiga, un ojo que es gigante, que tiene un camino y seguramente alguna frase “Pocho Vive”, eso fue toda una jornada, un día. Los pibes todos se integraron, todos. Después era todos los años, el mural para el cumpleaños era algo obligado, se pinta la plaza, se pinta la calle, los vecinos te piden mucho que le pintes el frente.

M: ¿Y qué te piden que les hagas? ¿Lo que vos quieras o...?

RS: En ese tiempo había mucho el tema de la hormiga. Habíamos tirado hacer un camino desde la plaza hasta la casa de Pocho. Entonces se hizo un camino de hormigas que iba y que venía con los pibes para la gente que venía, cuando se hace el carnaval llega gente de todos lados. Entonces quedó eso. Cuando te preguntaban: “¿dónde es la casa de Pocho?”, vos les decías “seguí las hormigas”. Eran en el piso y después la gente iba pidiendo hormigas en las paredes. Gente que pide. Hay deudas, hay vecinos que te piden otras cosas como por ejemplo, te dicen “haceme un ángel de la bicicleta copado”. Eso para mí significa que lo quieren con mucho color, con un Vive gigante. Después estaba el proyecto que hicimos con *Arte por Libertad* que era el “Proyecto raíces”. Es el que sale del Bodegón, la imagen es, la metáfora simboliza que ahí no han matado a nadie sino que vive, el “Vive” tiene un reflejo directo con una raíz que empieza a salir de la casa, que sale por el techo, se abre como una planta, como simbolizando un nuevo momento. Nosotros habíamos analizado que América Latina y todo este proceso que se viene dando como que es como un fuego que se viene dando, como una columna vertebral y esas raíces surgen de esa idea que nosotros aventuramos que está buena y que hace falta poner mucho de cada uno para los cambios. Cambiar el nosotros para lograr interferir o cambiar... A mí me parece que ahí está el tema de la militancia cotidiana, de desprejuiciarse y sacarse todo el individualismo, eso que nos inoculan. La vida es un laburo como para sacarse todo eso y tiene que ser con otros, en grupos, en colectivos.

M: ¿Y te acordás como fueron los distintos reclamos de justicia que fueron haciendo por lo de Pocho?

RS: A mí las que más me... está mirá una en una escuela, a pedido de una escuela que trabajo el tema de lo del Pocho, en la Facultad de Ciencia Política también se hizo una.

M: ¿Con la *Venceremos* hicieron esta? ¿Después hicieron otra con el *Pampillón* en Política, no?

RS: Puede ser. Esta es la que yo te digo. Esto ya estaba lo del Tomy.

M: ¿Este es el primer mural?

RS: Sí, este es el primero, después se empieza a sumar y ahora hay como 100 metros de mural, 80 debe haber. Ahí intervinieron la gente de Jujuy cuando vinieron. Se van sumando. Ahora ya. Lo que me parece más loco es que ahí, en Ludueña, no te toca nadie los murales. Esto lo hicieron los de la Tupac Amaru de Jujuy cuando fueron. Que es como un hermanamiento. Esta es la parte del río, el tronco del árbol, se hermana con todo el cactus, todos los símbolos de los jujeños con los de, acá es el símbolo del mate, con lo del Pocho. Ahí estaba la cara del Pocho, entonces ellos lo siguieron.

M: Este es el que está...

RS: Bien enfrente de la plaza.

M: ¿Te acordas de los homirgazos?

RS: Yo no recuerdo las fechas, se me pierden. Me parece que fue 2003.

M: Yo lo tengo registrado.

RS: El problema mío es que yo andaba viajando en ese tiempo.

M: ¿Y cuáles te acordás?

RS: En las bicicleteadas. Las que más me gustaban eran las del cambio del nombre, eso era la reapropiación. La gente no... muchos los dejaron. Tiene un halo mágico como lo del Pocho, logra como mayor aceptación y simpatía. Entonces como que esas intervenciones causaron mucha, fueron muy efectivas. Había gente que hubiera quedado bien que cambie realmente el nombre de la calle. Está bueno eso de la intervención que no tenés que pedir permiso o al contrario arriesgás más. No sé de dónde surgieron.

Las primeras reuniones fue con *Trasmargen*, la biblioteca, la gente de ATE, en calle Corrientes. Ahí dijimos bueno, cada uno va, se entendió el concepto de la hormiga que la idea era tomarla como una referencia de que era de todos, que la construcción era de todos. Y se dio libertad total para que cada uno construyera su propia hormiga desde su lugar, sea organización social, centro comunitario y ahí había varios.

Yo nunca me consideré un artistas, yo más vale soy pintor, pintor de brocha gorda. Era gente militante, había una búsqueda de hacer cosas nuevas y se tomó la calle, se ocupó la calle para todo.

M: ¿Y en las marchas pintaban también?

RS: Sí, claro. Después con *Arte por Libertad* ese fue un proceso que se fue dando cuando nos encontrábamos en cada cumpleaños, se incorporó el Guiye, estaba el Ñuka, fuimos un

colectivo, no hay balance de eso, pero como grupo artístico me parece que... hay otras experiencias.

M: ¿Con Arte por Libertad se formaron más tarde, ¿tipo 2008 puede ser?

RS: Claro. 2008. Eso motorizó también la articulación en espacio grupal, no es lo mismo individualmente, pero cuando te agrupas con algunas definiciones... me acuerdo que en la cabeza de algunos estaba la idea de primero hacer un manifiesto político y después arrancar. Y se fue dando al revés, nos íbamos conociendo e íbamos toamndo definiciones, dónde pintar, con quiénes, los por qué, yo aprendí un montón. Me gusta trabajar en grupo.

M: Y antes de que se formen, ¿recordás algunas otras intervenciones que hayan hecho por lo de Pocho? En los carnavales, los hormigazos, las bicicleteadas, pintadas con las hormigas, el “Pocho Vive!”. Uno en la Plaza San Martín, ¿puede ser?

RS: Sí, pintamos en la Plaza San Martín una vez. Donde daba era, por eso yo no me acuerdo las fechas ni nada.

M: Pintaban en las marchas que hacían ¿y después pintaban donde daba?

RS: La idea era hacer una... nos íbamos dando cuenta que la efectividad del mensaje tenía que ver con la síntesis y con el lugar estratégico. Buscábamos los lugares donde necesariamente tenía que estar la hormiga. Una vez la hicimos en la Casa de Gobierno y después apareció blanqueada. La borraron al toque. Simbólicamente era un lugar donde tenía que estar.

M: ¿La pintaban a lo largo de la ciudad donde les pareciera que tenía que estar la hormiga o la consigna?

RS: Sí, sí. Algunos pintaban la consigna de “Pocho Vive!” y otros pintaban la hormiga porque la consigna era ir sumándole. Después me acuerdo que cuando se empezó a agitar el stencil que fue en 2001, empezaron a aparecer muchos stencils como que se iban sumando imágenes al reclamo popular porque había de todo.

M: Una investigadora que estudia estas cosas dice que Rosario fue pionera en los stencils. Que acá aparecen primero que en otras ciudades del país, después viste que en Buenos Aires hay un montó pero acá aparecen primero, según ella, apenas pasa la crisis del 2001. La práctica del stencil como modo de protesta popular y en ese contexto de emergencia aparece o mejor se generaliza en Rosario como un modo de protesta antes que en otras ciudades como podría ser Capital Federal.

RS: Eso está loco también, que se lo esté estudiando.

M: Ella estudia más de Buenos Aires.

RS: Andá a mirar ese archivo de esa mujer. Alicia se llama.

M: Ella lo tiene personal.

RS: No hay una muestra en la óptica. Tiene las fotos pegadas en la salita atrás y las carpetas. Dentro de un mes lo va a cambiar.

M: ¿Y las carpetas recopilan todo?

RS: Sí, está todo, yo casi me muero. A la protesta, a lo que se hacía en los bancos, graffitis en general pero está todo lo de la lucha del 2001. Ver algunas fotos te hace ver también en el contexto social que se formuló toda esa movida. ¿Por qué la gente empezó a agarrar la calle como diario? Porque no creía en nada. No existía la credibilidad del periodismo y de todo se fue perdiendo. Entonces todos empezaron a tomar la calle como página en blanco. Fue cuando apareció lo de Fernando, lo de la bicicleta, para mi marca también un momento eso.

M: Fernando arma un grupo: *En Trámite*

RS: Claro, eso fue impresionante. Cuando yo vi la bici por primera vez en una esquina dije: ¿quién dejó la bici ahí? Y cuando me iba acercando dije: no.

M: Y como se relacionó esa bicicleta con la lucha por lo de Pocho también fue impresionante. Había mucha gente que pensaba que era por...

RS: Fernando se quería matar, vos hacés con una idea y te sale para otro lado.

M: Pero estuvo bueno que dialoguen esas dos.

RS: Claro, ahora está bueno porque está el hecho de decirle al que no conoce la historia de referenciarle, está bueno porque de última hay que tomarse el trabajo de explicar por qué la ausencia de la bicicleta y por qué la otra con alitas.

M: ¿Y cómo fue el entramado cultural que se fue gestando con lo del Bodegón, a partir de todas esas prácticas de protesta. Ustedes lo dicen en el blog que empiezan con las protestas por el asesinato de Pocho y que después se gesta una gran movida cultural. ¿cómo se transforma el hecho de pasar de ir a pintar una cosa nada más a que se geste ese entramado cultural que hoy hay y que sigue estando en el Bodegón?, ¿cómo vos viviste ese proceso?

RS: ¿Lo del *Bodegón*? Me parece que hubo un tiempo de duelo bastante prolongado que hizo como que algunos sostuvieran una mochila gigante así que permitió que un núcleo sostuviera ese peso para que se siguiera, había como... pero después una vez que se superó eso me parece que se empezó a potenciar otra historia y junto con otros. Siempre estuvo vinculado a otros espacios. Los cumpleaños tenían y tienen un carácter integrador, de encuentro. Hay como un carácter mágico y místico que genera la figura del Pocho y que genera toda la movida que hace que mucha gente venga como a cargarse las pilas en esos encuentros. Mantener esa testarudez de decir que vive, también me parece como que esa testarudez está buena.

M: ¿Y ustedes ahí hacen los talleres, pintan un mural, el telón también?

RS: Sí, cada carnaval se decidía, ahora que también todo el mundo puede formar parte de la organización del carnaval por ese solo hecho de tener ganas de hacerlo. Desde el punto de vista de organización ahí se demuestra como los colectivos se pueden agrupar para

organizar cosas que después no sabés cómo es, como surge algo tan grande y ¿nosotros lo estamos sosteniendo? El año que estuvo León fue increíble, muy bueno el tema de la cantidad que genera que León esté presente. Pero la onda, la energía también está muy bueno.

En todos los años que se organiza se elige el lema del carnaval que era lo que sostenía el lema de cada año y nosotros teníamos que organizar el telón, de qué forma, cuál era la idea de acuerdo al lema que se elegía.

M: ¿Te acordás los lemas que ha habido a lo largo de los años?

RS: Me acuerdo uno que me re gustaba porque era re sintético que era “la alegría es nuestra mejor arma”. Es muy bueno porque es cierto, como que después de tanto dolor, tanta muerte tanto que se sigue sufriendo porque la situación del barrio no cambió sino que al contrario suena la alarma de que está todo cada vez peor, entonces no sé. Después lo que pasó de Mercedes, otra vez me entendés y ahora se está viendo mucho eso de la baja, como una situación re rara y nadie ve que estos son los efectos. Las causas por las que uno tenga que salir a robar... es terrible.

M: ¿Y te acordás de alguna otra consigna?

RS: Después se empezó a complejizar porque a todos les gustaban partes de frases y después se terminaba haciendo como manifiestos. No me acuerdo.

M: ¿Tenés programas del carnaval?

RS: No más que esto. Eso tiene que haber en el *Bodegón*. Esto es genial. Ahí está el resumen de los... Esto fue buenísimo. Esto fue en Santa Fe, el acto en Santa Fe, que fuimos todos. Fue uno de los aciertos de unir la lucha de los inundados con la lucha del 2001. Ahí hay un hermanamiento.

M: ¿Y este lo hicieron, empezaron a pintar por los otros asesinados en el 2001?

RS: Claro. “La alegría nos mantiene vivos y el carnaval es nuestra mejor expresión de lucha”. Quinto carnaval, 2006. Lo pedís, lo tenés.

M: ¿Y qué otros pintaron por las otras víctimas de 2001?

RS: Fuimos a Baigorria, por Graciela Acosta. Fuimos a Santa Fe con los Passini. Hoy es tu día de suerte, realmente.

Intervención con León, intervención con Teresa.

M: ¿Lo pintaban mientras cantaban?

RS: Claro, eso estuvo bueno porque yo creo que después se agotó. Yo les decía que después van a esperar que en un momento salgamos a pintar. Como que no hay que agotar el recurso. Había que hacer un impase, un tiempo.

M: ¿Cuándo se forman como grupo estaban vos, Guiye, Ñuka, quién más?

RS: Los primeros fueron Ariel, el mendocino, María, Flor. Después viene Natacha, después la Polo, Valentina, éramos una banda. El Tuna, fue una de las mejores incorporaciones.

Este con Walter Campos, la mamá de Walter o la abuela, no me acuerdo. A las nenas como que las empezaron a apretar, que se yo.

Acá con la *Venceremos*, no dice la fecha.

Esta es una nota que me hicieron en la revista del cable.

M: ¿Te hicieron varias entrevistas?

RS: Natacha me hizo una hermosa. Me hizo una en Cooperativa *La Brújula*.

M: Contame un poco ¿cómo deciden pintar un mural?, ¿cómo van decidiendo a qué invitaciones van y cuáles no, con qué organizaciones vincularse y cuáles no?, o sea, ¿cuál es el criterio?

RS: Nosotros habíamos decidido pertenecer a un espacio con organización como es la Central de Trabajadores Argentinos y justo nos incorporamos en un momento que era complejo, un proceso de fracción, este proceso de antinomia, que tenés que estar con uno o con otro. Nosotros nunca quisimos quedar entrampados en ningún espacio pero lo que sí vimos es que veníamos de un proceso de construcción con un montón de gente que era la que potenciaba nuestro laburo y con los cuáles nos veníamos juntando que era ATE Rosario. ATE Rosario tiene una particularidad que no sé si tienen otros lugares y es que es un sindicato abierto y eso permite el encuentro de un montón de gente que en otros lugares es como que hay mucha dificultad. Ellos son un sindicato abierto con una visión de lo que fue la CGT de los Argentinos, con definiciones políticas más por la liberación nacional, por el nuevo socialismo y bueno decidimos laburar con la gente de los barrios, con los que estaban luchando en ese momento mucho por el tema de la justicia y empezar a vincularlo a las víctimas, fue un trabajo bastante importante del mural para llegar al barrio, para volver a llegar, ver como estaban, tener una relación con los familiares, tener ese vínculo y que el mural sea todo un proceso de ir a charlar, de ir a tomar mates. Con la Mary allá en Las Flores, en todos los lugares, fue un laburo permanente, constante, y eso permitió vincular a las víctimas, para que se junten no sólo el 20 de diciembre frente a Tribunales, saber qué pasaba. Hay como una ausencia del Estado a las víctimas, como que ninguno tuvo..., al contrario. Por ejemplo, la Municipalidad o cualquier espacio de gobierno podría decidir que la gente tenga mensualmente una beca la chica de 15 años para que pueda seguir estudiando o las cosas ahí.

M: ¿Y el mural te parece que conectó?

RS: Sí, el mural hizo que nosotros pudiéramos potenciar el encuentro de familiares que fue un momento. El encuentro fue creo que hace 2 años. Vino gente de Neuquén, de un montón de lados. Los Passini tuvieron una víctima en Santa fe, olvidada a la buena de Dios. O, por ejemplo, ir a Corrientes, en Corrientes sí hubo una condena después de mucho tiempo, la familia fue bastante perseguida.

M: ¿Con qué organizaciones recordás que se relacionaron?

RS: ¿Cuándo?

M: Desde que estaban en el Bodegón y después cuando se componen como grupo.

RS: El *Bodegón*, *Farolitos*, todo lo que es la *Asamblea 19 y 20* que estaba la *Biblioteca Pocho Lepratti*, el *Bodegón*, *Caleidoscopio*, *San Cayetano*, algunas otras comunidades de Ludueña, *Desde el pie*.

M: ¿Y cuáles fueron las principales luchas por las que fueron interactuando?

RS: Lo de Darío y Maxi en Buenos Aires, cuando empezamos a tener vinculación con gente del Frente. Ellos estaban armando toda la parte cultural que ahora la tienen bastante potenciada con *Digna Rabia* y eso, ahí como que teníamos una relación importante, con lo de Darío y Maxi, fuimos 3 años seguidos a pintar. Visitas, acampes, intervención en la vigilia.

Todo lo del Che, en el marco del 80 aniversario del natalicio del Che. Ahí se hizo una vigilia articulando con un montón de organizaciones culturales y sociales. Ahí era más diverso el abanico.

Siempre intentando estar con espacios auto-gestionados, como que eso es lo que siempre te hace conectar. Porque son espacios que se construyen todo a pulmón, capaz que tenés que pelear hasta la pintura cómo la vas a conseguir, capaz que terminás tomando mate cocido con tortas fritas pero sabés que es auténtico que no te están usando. Empieza a haber demanda de cualquiera. Tenés que filtrar un poco. Lo bueno es que hay un montón de experiencias auto-gestionadas o de esas características en los barrios que nos fuimos conectando y te da una visión de articulación también. En Córdoba, en Buenos Aires, en Santa Fe de gente que lo que tiene en común es la experiencia de los inicios de las asambleas populares, de pensar en diversidad y decidir entre todos, la cuestión asamblearia, el respeto por las construcciones. Eso es lo que hace que definamos con quiénes.

M: ¿Y cómo es el proceso colectivo de pintar el mural?

RS: Lo pintamos entre todos. Eso fue lo más hermoso porque vos tenés que decidir desde el concepto, qué es lo que vas a decir en el mural, hasta los colores que vas a necesitar, la imagen. Y ahí vos vas construyendo sí o sí en colectivo. Tiene un proceso muy rico que consiste primero en fijar sobre qué es lo que vas a decir, después todo eso se modifica. Tenés a grandes rasgos ideas fuerzas y después se va modificando con la participación ahí mismo de la gente.

M: ¿Cuándo llegan al lugar es que deciden todo eso?

RS: Sí, todo ahí. O cuando tenés más tiempo para armarlo sí. Ahora como que se está potenciando eso de ir con algo más pensado. El tema es que en todo lo que fue la lucha por la justicia, lo simbólico era imagen del Pocho, lo del *Lino Rojo* apareció.

M: ¿Cómo surgió *Lino Rojo*?

RS: *Lino Rojo* fue el cuento que hizo Gustavo a partir de eso se hizo todo un trabajo de, se hizo un mapa de los lugares, de las organizaciones sociales de Rosario, donde estaban las víctimas y con eso se ayudó a ilustrar el *Lino Rojo*. Por ejemplo, una vez que se encontraba la víctima se simbolizaba este Juan Corazón de Oro, no sé cómo se llamaba, que era una de las víctimas, entonces le hacían todos corazones.

M: ¿Y ese mapa dónde se hizo?

RS: En ATE.

M: ¿Pero se pintó en algún lugar?

RS: No, se iba haciendo en los lugares, se iba construyendo.

M: ¿Y dónde quedó?

RS: Lo debe tener Valentina Rondinelli, que es de *Arte por Libertad*.

A todo esto le falta como un análisis político de profundidad. A mí me parece que le falta un vuelo desde el punto de vista político de la práctica. Eso es un salto que voy a tener de acá hasta que me muera. Hay que sentarse para ver eso.

M: Para mí es muy importante lo que hizo *Arte por Libertad* a nivel de las prácticas de populares de protesta en la ciudad. Eso hay que leerlo en contexto, contemplando otras experiencias.

RS: Uno choca con la falta de formación de una mirada más politizada, de esa reflexión política, hasta dónde sirve lo que vos hacés cotidianamente para darle más efectividad, para dimensionarlo mejor o para que quede como ejemplo para que otros que hacen agrupamientos desde lo artístico... Para mí si lo artístico no pelea como herramienta para la transformación no tiene sentido. El encuentro todo eso, ¿para qué el arte de caballete?

M: Incluso dentro de las prácticas de activismo callejero yo creo que ustedes tienen una particularidad y es que tiene que ver más con la construcción de un muralismo popular. Eso no es arte de artistas no sólo porque son un grupo que involucra políticamente sino también por la forma de construcción que se ve. Por lo que voy reconstruyendo cómo van construyendo esos murales para mí es como una bisagra hacia la apropiación por parte de los mismos militantes de ciertos movimientos sociales y demás de las herramientas artísticas. En ese sentido, *Arte por Libertad* funciona como un pivote de una tradición que tenía que ver, si bien era arte en la calle, eran grupos de artistas que pintaban la calle pero no dejaban de ser grupos de artistas que se sumaban a tal o cuál protesta. En cambio, me parece que el pivote que hace *Arte por Libertad* facilita o allana el camino para el pasaje de esas herramientas a los propios militantes de los movimientos sociales. Por ejemplo, que ahora en el *Bodegón* se pueda salir a pintar directamente, que ya los chicos crezcan con esa idea de que el mural tiene cierta efectividad. Es decir, que no tenga que venir un artista a decirles “si vos pintás un mural esto va a tener cierta efectividad porque lo va a ver un

montón de gente, etc.”. No es necesario eso sino como se arma un “saber hacer”, es decir una acumulación de ciertas experiencias que hace que, por ejemplo, escuchaba el otro día con el pibe este que mataron Brian Saucedo, los pibes salieron a pintar. Se internalice en el propio sujeto que padece la experiencia, la necesidad de utilizar la pared y la calle como una herramienta ahí hay grupos que han hecho pivote en eso. Antes era como que bueno, llamemos a un grupo de artistas o a un artista que nos acompañe, eso de poder capilarizar esa experiencia, me parece que ahí este grupo es un pivote entre unas prácticas que se dieron más hacia fines de los 90’ hacia otras que se dan más comenzando esta década. Que *Digna Rabia* esté en el *Frente*, que se haya construido ese espacio y que los propios militantes, capaz que ninguno es artista, que muy probablemente aprenden ahí a pintar. Es decir, que no vienen de formación en Bellas Artes o de una formación desde el arte callejero sino que son militantes de un movimiento social, de repente deciden armar un movimiento cultural adentro, como es *Digna Rabia* o *Arte al Ataque*, siguen interactuando con artistas pero ese saber ya se internalizó, el mismo movimiento decidió e incorporó. Eso no se da así nomás, hay gente que va tejiendo esa cadena.

RS: ¿Y por qué Ludueña es generador de encuentros? ¿Cómo puede ser que venga de Quilipi un tipo que se enteró del carnaval?

M: Ludueña tiene una potencialidad político-estética muy particular más que nada después del asesinato de Pocho. Había como todo un entramado relacional juvenil en los 90’ con la *Coordinadora*, todo ese entramado estalló con el asesinato. ¿Y ustedes cómo se relacionaban con otros grupos?, ¿se relacionaron con otros grupos de arte en la ciudad, de arte callejero?

RS: Con algunos individuos. Como que no hay muchos grupos.

M: ¿Con *Trasmargen* pero fue antes de que ustedes se formen?

RS: Íbamos algunos.

M: ¿Con Fernando hicieron algo?

RS: Sí, siempre. El siempre participó de los carnavales. O sino nosotros incorporamos la bici, la *Casa de Pocho* incorporó la bici como símbolo de la casa, que se hizo una bandera naranja con la bici negra que esa estaba en todos lados.

Y bueno intervenciones, me acuerdo que una vez se hizo cuando se fue a hacer el nombre de Pocho Lepratti en la calle lo llevaron detenido a Fernando, a él y al Moncho. Ahí se hizo una movida que se llamó “Las paredes son nuestras”. No me acuerdo qué año y fuimos todos los graffiteros que pudimos invitar, se construyeron dos paredes de 1.20 metros más o menos, enfrente de la Gobernación, con ladrillos todo. Yo dije ustedes están re locos, no podía entender. Y sí, surgió la idea de hacer un tapial con bloques, con cemento. Lo hicimos en una tarde enfrente de la Gobernación. Vino la policía, una vez que estuvo la pared se

empezó a pintar, todos graffitis alrededor y habrá durado 3 o 4 días. En la vereda fue. Quedó como en V, dos tapiales entonces se intervino el piso, cada cual con su graffiti y habrá quedado 3 o 4 días.

M: ¿Y no te acordás más o menos cuándo fue? ¿Más llegando a la mitad de la década, 2005, más atrás o más adelante?

RS: No, 2005 o más. 2008 será.

M: ¿Fue porque lo llevaron detenido a Fernando haciendo lo del cambio de nombre a la calle?

RS: Claro, la idea era decirle que las paredes son nuestras. Se convocó a un montón de gente. No me acuerdo el año.

M: ¿Y con otros grupos de activismo artístico?

RS: Había grupos como de la Universidad, había un grupo de arte del PO y vinieron.

M: ¿Por qué hacer murales?

RS: Es la expresión más popular que tiene la gente para denunciar, para decir, históricamente. Surgió con lo del muralismo en México, con semejantes monstruos, en los 80' empezaron los muros a tener entidad, cuando volvió la democracia.

M: Además de los telones del carnaval, ¿han hecho algunas otras escenografías?

RS: Sí, algunos telones, algunos en forma particular, con Manu Chao, con *Vox Dei* o sino pintura en vivo, hubo un tiempo que pintábamos en vivo con León, con Arbolito, con Teresa, con todos los que nos permitieran dar un mensaje por el tema del 2001, por el pedido de justicia, el reclamo.

M: ¿Se los pedían ustedes a ellos? ¿se contactaban y lo armaban?

RS: Sí, a León lo cansamos, pobre. Tocaba el "Ángel de la bicicleta" y nosotros pintábamos. Pero él ya sabía, como que le íbamos a caer.

M: ¿Con Raly pintaron?

RS: Sí, con Raly pintamos en *Willy Dixon*. Uno no alcanza a saber qué grado de efectividad tiene eso. Con León en Cosquín eso tuvo repercusión porque nos dio el micrófono. Habíamos avanzado políticamente con exigirle el micrófono, no sólo el espacio para pintar. Y nos lo dio. Nos preguntó "¿qué es lo que van a decir?". Se asustó, imagínate. Y decidimos que hablara Milton y pintamos ahí con el Guiye y el mendocino. Con registro todo, ahí estábamos más profesionales. Teníamos quién nos filme: El Tuna. Fue en 2011, en Cosquín 2011. "León de mente, *Arte por Libertad*"

M: ¿Qué es el arte para vos?

RS: Es la vida misma el arte. Es una construcción cotidiana de la forma de desarrollar cosas a cada instante, vivir el momento, y yo considero que el arte es un vehículo para la transformación. Todo lo que te da el arte, eso que te permite encontrarte con el otro. Con la

música, con la poesía, con la murga, cualquier manifestación es un encuentro, eso es un vehículo para potenciar la transformación.

M: ¿Y ahí con el *Bodegón* hicieron como muchas presentaciones combinando todo, no? Varón, ustedes...

RS: Sí, claro. Yo creo que antes de pintar con todos, primero se pintó con Varón. Varón cantaba en el barrio y nosotros pintábamos.

M: ¿Y siempre sobre el 2001 era la pintada, no? ¿O por Pocho o por las otras víctimas, pero siempre era por el 2001?

RS: Sí, alrededor de las víctimas del 2001, cuando nos hermanamos con la gente de las inundaciones también estuvimos mucho con el tema de las inundaciones de 2003. O sea evidenciando también que la culpabilidad de los responsables políticos estaba asociado a Reutemann, que une a los 2 sectores, el mismo responsable.

M: ¿Y ahora con el *Bodegón* se juntan o articulan puntualmente para el carnaval?

RS: Sí, para eso. O para alguna actividad nos vamos cruzando. Pero *Arte por Libertad* termina siendo un espacio artístico político independiente. Está bueno eso también cómo van surgiendo otras cosas, otras herramientas.

M: ¿Para vos que hace que el arte sea popular?, ¿cómo se deslinda lo que es arte popular y lo que no?

RS: El arte popular tiene olor a tierra. Depende de dónde se construye, tiene olor a torta frita, a guiso, a mate cebado. Ese es el arte popular y lo que denuncia que son dolores y sufrimientos de los de abajo. Eso hace que se diferencie de otras cosas. La raíz de donde viene, de dónde está conectado diferenciaría. Porque yo si no hubiera sido como soy o de dónde vengo, de esa raíz media de campo, de monte, para mí ir a Vera y estar con mis amigos es igual a estar en Ludueña o en otro barrio de Rosario. Es como lo que te conecta, de dónde venimos, quiénes somos y qué decimos. Fundamentalmente, este grito que fue por justicia parece como que baja pero siempre está, es un grito que crece. Y eso está conectado con el barrio, el sufrimiento de la gente de las cosas que se padecen, de la marginación.

M: ¿Y qué es lo que hace que el arte tenga cierta efectividad en el mundo de la política?

RS: Una que te abre la cabeza, me parece que en una imagen vos podés decir mucho y te hace un crack. O una canción. Vos escuchás la canción de Varón que le canta a la negra y vos la estás viendo, le canta a la mamá de Adam y vos la estás viendo. Tiene mucho mensaje del pueblo, de abajo. Y eso impacta.

M: ¿Qué es lo que hace que un mural sea efectivo políticamente y un papel escrito no lo es tanto?

RS: Yo creo que con el mural vos podés hacer una síntesis de imagen, o poniéndole colores intensos, dándole mucha vida como que en un contexto gris resalta eso. Entonces, desde ahí la búsqueda de los colores, de la expresión. Eso del mural hecho por todos, hecho colectivamente, ahí no hace falta tener ningún nivel, pintan todos. El hecho de que a alguno le quede la semillita de seguir pintando para mí ya es como una cosa de potencialidad del mural, que le prenda a un nene la idea de seguir pintando o esa cuestión de identidad de decir: “ojo que yo pinté acá”. Y además lo cuidan ellos mismos porque ellos participaron en el mural, esas cosas que son cotidianas, pequeñitas, pero son fuertes.

Una vez vino un vecino y dijo: “Eh, yo estaba mirando el mural de lejos, me podés hacer que en la casita tenga una ventanita porque yo me siento a tomar mates y de enfrente lo quiero ver”. Decía: “Yo lo vengo mirando, esto es un camino, no?, bueno acá haceme unas casas con un tipito ahí sentado”. Eso fue espectacular.

Después con los pibes que son el grupo “Los infladores” que tenía el Pocho que no los integrabas con nada, para el carnaval los pibes vienen y me dicen: “Mono, ¿a dónde hay que pintar?”, “¿Qué vamos a hacer?”. Y son los primeros que están ahí blanqueando, ayudando, esos son “Los infladores” que son los chicos más rebeldes que tenía el Pocho, que era a los que más atención les daba, los llevaba a los campamentos, los trataba de recatar. El grado de familiaridad con ellos, a través del mural, porque es a través del mural, que ellos se sientan partícipes del carnaval a través de los murales. O por ejemplo, limpian la vereda y dicen: “acá vamos a pintar, ustedes tienen lugar”, eso es fuertísimo.

M: ¿Y ahí como ves esto que pasa mucho en Ludueña de la conversión de la alegría en gesto político?, ¿cómo ves esto de convertir un proceso muy doloroso en alegría, en un mural o en el carnaval o en la murga, por ejemplo?, y a su vez eso termina siendo un gesto político porque aparece mucho esto de “la alegría como un arma de lucha”, “la alegría como el rostro de nuestras luchas”. O sea ¿por qué la alegría es un arma de lucha?

RS: Me parece que fue lo que sostuvo todo durante estos años, el tema de la alegría como una forma de autodefensa. Ante tanto mambo negro, cosas horribles o una vida tan castigada, la alegría es lo que te permite seguir avanzando o seguir estando, o permanecer como algo de autodefensa, no de defensa. Defensa me parece es como que estas siempre atrás de la piedra. La alegría mezclada con la fe, con la necesidad, es algo que te moviliza, perder el miedo y resignificar la alegría: la alegría como una trinchera. Vos llegás a la casa de Pocho y yo me acuerdo que siempre un mate cocido, un chiste, eso era parte de la cotidianeidad del espacio, sin eso no podés construir. Después del duelo, hubo mucho tiempo que todos terminaban llorando, más allá de que digas que vive y que se yo, terminás chocando con una cosa que es real, la presencia física de la persona no está, la mataron. Y ahí llega un momento que caes pero me parece que esa salida de después del dolor,

mantener la alegría y que sea lo que nos fortalezca a todos. Por eso a mí me duele mucho que el después, que los Brian, las Mercedes, los Jonathan no terminan. No es un camino que vos decís, después de 10 años de lucha estamos fortalecidos. Tenés golpes todo el tiempo.

M: Por lo de Mercedes ¿pintaron San Cayetano?

RS: Sí y el costadito, yo estuve. Está bueno porque pegamos el salto de pintar desde lo pequeño a lo gigante. Es un proceso de maduración artística, como que estamos buscando cosas más grandes en dimensión. A mí me gustaría pintar un chico gigante, un lustrador o algo así, chicos gigantes.

M: ¿Están en ese proyecto, no?

RS: Sí, el Guiye está alucinado con eso.

A mí me parece como que 2001 fue una explosión, también fue un proceso de toma de espacios. Me acuerdo que nosotros en aquel tiempo hacíamos organizaciones con los okupas, con gente que era desalojada para tomar una casa en forma colectiva. En la calle Entre Ríos al 500 se hacían reuniones y todo. Después se había ocupado el Rawson, una Facultad como 3 ocupaciones, fue un avance de la pelea por la ocupación de espacios para darle un contenido también al espacio.

M: ¿Te referís a ocupaciones de artistas como la del Galón Okupa?

RS: Claro, con gente del Galpón Okupa, con gente que había sido desalojada de otras experiencias. Esa experiencia duró muy poco porque se ve que le ocupamos la casa a uno que tenía mucho poder. A los 15 días nos sacaron de los pelos.

M: ¿Y con quién fuiste?

RS: Con un montón de agrupaciones artísticas y nos sacaron de los pelos. Eso es una parte mucho más anárquica.

M: ¿El Galpón es de uno años antes, igual?

RS: Sí, el de Wheelwright, después se hizo en Viamonte y 1° de Mayo, la “Casa del Panadero”, ahí viví yo que tenía un enfoque social pero después se terminó descomponiendo. Cuando te invaden las larvas, fuiste.

M: ¿Otra fue la de Entre Ríos al 500?

RS: Sí, esa fue otra. En la *Kasa Pirata* no viví, en esa estuve en la defensa pero no viví. Sólo viví en la de Viamonte y 1° de Mayo. Mucho apoyo de los vecinos.

M: ¿Y respecto al carnaval?

RS: El carnaval es una de las experiencias populares más, o por lo menos que se mantienen en el tiempo, como de respuesta popular a la tragedia. Es como una de las expresiones populares mucho más hermosas que surgieron luego de 2001 y que se mantiene.

M: Y se da algo muy raro, el carnaval surge en Rosario cuando se instalan los primeros poblados rosarinos, allá por el siglo XVIII, se da una gran movida porque los

sectores más ricos de la ciudad empiezan a urbanizar, a tratar de reubicar a los sectores populares y limitar todas esas fiestas populares que se daban. O sea a fines del SXVIII, principios del SXIX se da como una gran disputa entre las elites aristocráticas y los sectores populares y como que las elites poco a poco van apagando esos focos de fiesta popular y como disciplinándolos. Se empiezan a prohibir los juegos con agua y alejándolos de la periferia. El carnaval como que sigue durante SXIX. Después a principios del SXX nuevamente hay un resurgimiento de los carnavales otra vez por disputas importantes que se estaban dando en ese momento entre sectores de la elite y populares. Durante el siglo XX el carnaval continua, se va apagando, con la dictadura se apaga todo y empieza otra vez a fines de los 90', principios del 2000 vuelve a producirse un resurgimiento del carnaval muy atado a una crisis socio-política muy importante como la del 2001. Acá a fines de los 90', principios del 2000 surge con *La Grieta*, con *Ludueña* y después se va propagando.

RS: Y las murgas, todas las que hay.

M: Sí, de una. En todos los barrios.

RS: Hay en los barrios, hay de las uruguayas también.

M: Sí, y las uruguayas también, fines de los 90' son las primeras uruguayas que está *Mugasurra*, *La Improvisada*, y también las primeras porteñas que está *Bajo Fondo*, *Matadero Sur*, *Caídos del Puente*, *Metele que son pasteles*.

RS: Claro, y después de *Caídos del Puente* sale *Okupando Levitas*.

M: Ahí en 2001 como otra de las aristas que voy trabajando es el resurgimiento de las murgas y del movimiento carnavalero. Ahora es impresionante, los carnavales empiezan en noviembre y terminan en abril, una cosa de locos, fueron paralelos al desarrollo de los carnavales municipales que fueron diferentes.

RS: Tenés la experiencia de *La Conjura* ahí hay una experiencia cultural grossa, no sé si política, pero muy contestataria. Yo participé ahí.

Fue una especie de vómito a lo que pasaba, se hacía mucha ficción y cortos de la ficción socio-política de la época.

Ahí estaba el Chapita le dicen y Analía, Amelia, no una runfla era, como una mezcla. A Esteban lo conoces, a Ernesto Torres, yo te voy a conseguir el teléfono del Chapita.

Ellos hicieron cosas de ficción re sarcásticas y después la documentación de todo lo que fue lo del 2001 y lo de la inundación en Santa Fe. Hacían ficciones de filmaciones, nos cagábamos de risa del Papa, del Ministro de Economía, cualquier cosa. Tipo performance. Nos juntábamos 5 o 6 en una casa, se tiraba lo que había que hacer, se personificaba, se filmaba y después se editaba y lo mostraban en las fiestas de *La Conjura*. Funcionó ahí donde era el Club argentino brasilero por Santa Fe, ahí se mostraban. O en otros lugares, no tenían mucha...

Lo del 2001 también lo filmaron, pero era otra cosa. Yayo Endelman, ¿lo conoces?
Son muy colgados, nunca subieron muchas cosas.

M: ¿Las presentaban en fiestas y listo?

RS: Sí.

M: ¿Eran abiertas las fiestas?

RS: Sí. Chapa. Ese debe tener material, decile que hablaste conmigo.

M: ¿Vos firmás con la hormiga, siempre?

RS: Sí.

M: Buenísimo, muchas gracias.

Entrevista N° 5

Entrevistados: Érica Pereyra (EP) y Alejandra Zorzoli (AZ)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Primero quería preguntarles por el surgimiento del carnaval: ¿cómo surge?, ¿por qué?, ¿por qué se decide hacer un carnaval?

AZ: El carnaval surge como una “necesidad de”, una necesidad de poder expresar un dolor, que también es cómo se sostiene el carnaval, cómo se sigue haciendo o por qué, eso sigue presente desde el momento en que surge, expresar una cuestión de muchísimo dolor por la pérdida de un compañero. Yo no estaba cuando surge pero sí puedo hablar de lo que me transmitieron y de lo que yo veo de cómo se sostiene. Se sostiene porque sigue habiendo la necesidad de denunciar y de transformar ese dolor en otra cosa que sea llevadera que es sostener un hecho político como es el carnaval, de denuncia, pero no desde cualquier lugar sino desde la alegría, desde ver cómo se puede transformar ese dolor y hacer carne ese “Pocho Vive!”, hacerlo carne en el carnaval.

M: Una de las particularidades del carnaval vendría a ser esta articulación entre muchas organizaciones, cosa que no pasa en todos los carnavales de la ciudad: ¿cómo fueron viendo ese proceso?, ¿cómo se fueron incorporando las organizaciones?, ¿por qué?, ¿cuáles son con las que más trabajan?

AZ: En realidad, fue una apuesta, desde el lugar que me tocó vivir los últimos ocho carnavales, tiene que ver con cómo pensar la multiplicación: “a Pocho no lo mataron, lo multiplicaron” y la multiplicación tiene que ver con sumar a otras organizaciones y demás. El carnaval está abierto para que cualquier organización pueda sumarse pero a las que se convoca es a aquellas con las que se articula en algún otro momento. Nosotros pensamos el carnaval como un resumen, una expresión de lo que se hace en el año, no convocamos a organizaciones con las que nunca hemos trabajado. Y un poco estos últimos años hay un esfuerzo muy puesto a que el carnaval no sea sólo de la *Casa de Pocho*. Por supuesto, sin perder lo genuino de que el carnaval es nuestro, sin perder lo propio, de que el carnaval que se está gestando tiene que ver con una necesidad el barrio, con una necesidad de la *Casa de Pocho*, con una necesidad de los compañeros que trabajaron a la par de Pocho y que se sigue insistiendo en reclamar justicia, no sólo en reclamar sino en construir justicia, que es una diferencia bastante, un criterio bien posicionado de nuestra parte de que la justicia no la vamos a encontrar ni la vamos a mendigar sino que la vamos a construir y en ese construir es con los otros como nosotros lo pensamos, como un proceso.

M: ¿Y cuáles fueron las organizaciones con las que más han trabajado a lo largo de los años?

AZ: Y son muchas, creo que las comunidades de base del barrio son las organizaciones que siempre estuvieron rondando en la organización del carnaval, en algunos momentos más fuertemente que en otros pero Edgardo, una persona con la que siempre se piensa el carnaval.

EP: Los más históricos, en su momento, la Biblioteca, ATE, CTA. Esos son los que siempre están. CTA y ATE muy fuertes.

M: ¿Y las consignas que fueron cambiando a lo largo de los años e imponiendo en cada carnaval?

AZ: De las organizaciones de estos últimos años para acá, la gente del *Frente* (Popular Darío Santillán), la gente del *Socialismo Libertario* que ahora está en *Marea Popular*, *Caleidoscopio*, los clubes recuperados que se vienen sumando hace seis años más o menos o un poco más.

¿Qué nos preguntabas antes?

M: Les preguntaba por las consignas que han ido teniendo a lo largo de los años: ¿cuáles fueron?, ¿cómo se deciden?

EP: Siempre tienen que ver con el momento en que se hace el carnaval. Esto de que el carnaval es en respuesta, en denuncia, el eje del carnaval siempre está atravesado por diferentes problemáticas que tienen que ver con lo mismo: con el asesinato de Pocho, la multiplicación, después de todas las injusticias. El carnaval es una respuesta a los palos diarios que vivimos, a lo cotidiano, con lo que sabemos hacer, con cultura, con música, con muchas cosas que son las herramientas que tenemos nosotros. Es igual a cómo surgió el carnaval, en respuesta a ese dolor a través de lo que ya veníamos haciendo, como la murga. Porque el primer carnaval fue el festejo de cumpleaños de la murga.

M: ¿Se acuerdan de algunas?

AZ: “La lucha sigue” fue una consigna...

EP: “Voy a cubrir tu lucha más que con flores”, era otra.

AZ: “El fuego del carnaval es el rostro de nuestra lucha que crece y resiste”, “acá estamos. Éstas y éstos somos, hormigas que vamos haciendo memoria. Festejemos”, “la alegría nos multiplica, nos une y nos hace fuertes”, esa es una más vieja 2005 o 2004.

EP: No, esa no. La del 2005 fue “voy a cubrir tu lucha más que con flores” era la de las remeras blancas cuando vino León. La que vos decís de la alegría no es tan vieja, es de hace tres o cuatro carnavales.

AZ: Los ejes se construyen colectivamente. Siempre el eje fuerte del carnaval tiene que ver con la muerte de Pocho y todos los asesinados del 2001. Pero también tomando, el carnaval intenta expresar todo el año entonces en ese año suceden cosas y, entonces, el eje está puesto en esas cosas. Por ejemplo, el año pasado fue lo de la muerte de Mercedes.

Entonces, era “la Mecha sigue encendida. Carnaval que reaviva la mecha de la alegría para encontrarnos en la lucha con hormigas encendidas. Basta. El fuego somos nosotros”.

Siempre el carnaval está armado en comisiones, entonces en las primeras reuniones se decide el eje y sobre ese eje se trabaja todo. El contenido de los talleres, el escenario, que va a tener el Momo, las bandas que van a decir arriba del escenario, todo está atravesado sobre el eje. El eje se expresa en una frase y esa frase es la que atraviesa transversalmente a todo el carnaval: los talleres, el Momo, lo que se dice arriba del escenario, el contenido que se prepara para leer arriba del escenario. Por eso siempre en las primeras reuniones se decide el eje y cuál va a ser la frase que lo represente.

M: Vieron como que a fines de los 90' y a principios del 2001 se reaviva todo lo que tiene que ver con los carnavales. Acá, en *La Grieta*, se hicieron también en el *Parque Alem*, también surge el circuito del carnaval municipalizado. Quería preguntarles ¿si piensan que son movidas diferenciadas, en qué puntos, por qué?

EP: Ante todo la organización, las formas de la organización. Implica distintos movimientos. Nuestro carnaval implica el movimiento de mucha gente organizada. También el contenido, qué se quiere decir con el carnaval. Yo lo veo muy distinto, el carnaval municipal es estético nada más, no se pone en cuestión por qué hacemos un carnaval, no se pone en cuestión por qué elegimos el carnaval, por qué elegimos la fiesta popular para poder decir.

AZ: Por eso nosotros también decidimos no participar de esos espacios.

EP: Porque creemos que el carnaval es una movida política y transformadora. Eso fundamentalmente.

M: ¿Y en cuanto a los espacios físicos, en lo que refiere a la diagramación de los espacios en los que se despliega el carnaval? Lo pregunto en relación a esto que decías de que el carnaval municipal tiene una fuerte impronta estética.

AZ: Yo no tengo mucho recorrido por los carnavales municipales, sé que tienen toda una estructura de vallado, veo cómo arman esas estructuras, cómo ponen las vallas, preparan toda una distancia...

EP: Es más como el carnaval de Río...

AZ: Sí, es eso. En cambio acá, hay toda una tradición más horizontal, es más, nosotros actúa la murga y la gente hace una ronda alrededor de la murga, se abren en el momento en que se tienen que abrir, después salimos ahí, nos metemos entre la gente y la gente habla con nosotros. Y nos vienen a decir cosas sobre la actuación, que para nosotros es lo más emocionante. Los vecinos nos vienen a decir: “loco, qué zarpado lo que hicieron, qué bueno que estuvo”. Ese contacto en lo cotidiano hace que sea más fortalecedor para nosotros.

EP: Es sentimiento. Esto de que vas por la calle y te encontrás con tus vecinos y te preguntan “¿cuándo empieza el carnaval?”, esto de sentir que la gente ha tomado el

carnaval como propio, que sería un golazo que los vecinos estén participando con nosotros en la organización. Participan desde otro lugar ahora, por ejemplo vienen a la Feria a vender su comida, a disfrutar con su familia a mirar las murgas, las bandas. Te cuentan anécdotas, “sí, yo lo conocí a Pocho que me traía los conejos, la semillas”.

AZ: Hay un espíritu que se respira en el aire. Es algo totalmente místico. No se puede creer. La gente hablándote de Pocho mientras estás pegando un afiche y te cuenta algo, nos vamos enterando de cosas que no sabíamos que había hecho. El desafío es multiplicar con esas personas. Por supuesto que son partícipes y nosotros lo tomamos como parte pero el desafío es que participen de otro modo, ver cómo, por eso el tema del uso de los espacios físicos. Hay que ir rotando por diferentes espacios del barrio. Que la gente vaya viendo que el carnaval hay que hacerlo de manera organizada, hay que sumar. Por ejemplo, en el último carnaval, previo a una reunión se hizo una marcha por los barrios con bombos para invitar gente a sumarse a la reunión, que quizás era sólo para que se enteren de que ya se estaba organizando el carnaval y que se vaya movilizandó toda esa cuestión previa para que se genere expectativa, la pregunta. Instalar en algo bien chiquito la pregunta en el otro, y que vean que ese evento que van a ver está muy organizado y que no es nada improvisado y que no se hace sólo una fiesta, es mucho más que una fiesta.

M: Y con esto de la organización ¿cuáles fueron los mecanismos de seguridad comunitaria que fueron implementando?, ¿desde cuándo viene?, ¿cómo funciona?

EP: Hace años.

AZ: Sí, hace mucho. En realidad es la apuesta a... hay mucho respeto en el barrio por el carnaval. Pero también es necesario, en algo que es tan valioso para nosotros, generar medidas de cuidado hacia ese hecho político. De cuidarlo y cuidarnos entre todos. Y para poder hacerlo necesitamos nosotros transmitir la importancia de ese hecho político, no podemos confiar en una medida de seguridad ajena, sea patovica, policía, que venga a implantar medidas de seguridad. La seguridad está puesta en transmitir la importancia de la seguridad.

EP: El concepto de seguridad pensado distinto.

AZ: La seguridad como cuidado, no para defenderse del otro. No sólo cuidado de nosotros sino de ese otro que viene al carnaval y necesita enterarse que el carnaval está en ese lugar diciendo un montón de cosas.

M: ¿Y las medidas concretas cómo las estructuran en términos de quiénes lo llevan a cabo y cómo? Pienso en las restricciones a los consumos en el centro de la plaza, cómo se cuidan entre los mismos pibes, etc.

AZ: Lo pensamos más que nada con la gente del barrio que va entendiendo esto del carnaval, gente que conoce los códigos del barrio y que cuando se arma un desborde de alguna cosa el que interviene va a ser siempre alguien del barrio, un referente. Alguien que

al otro le suene y le genere respeto, digamos. Lo que se busca como criterio es el respeto pero la verdad que en estos extensos años de carnaval nunca hubo una situación.... Hubo situaciones que se nos han ido de las manos y que tiene que ver con las situaciones de desborde en las que muchas veces están los pibes, digamos, pero siempre se ha podido controlar y se define siempre que quien intervenga... estamos todos cuidando, incluso los que no son del barrio. Pero si algo sucede, esa persona tiene que ir a buscar a la persona del barrio y esas personas que van a intervenir están designadas por la *Comisión Seguridad*. No va a intervenir cualquiera. Incluso si pasa algo y alguien me viene a buscar y me dice “fijate acá”, yo voy a hacer algo para que, no voy a intervenir directamente si yo no estaba designada para intervenir.

M: ¿Y se acuerdan de cuándo viene esto?, ¿antes se permitía que se consumiera en la plaza?, ¿cuándo se cuidó un poco más?

EP: Yo creo que hace tres o cuatro años.

AZ: Sí, más o menos.

EP: Ahora hace dos años que hay la *Comisión Barrios* trabajando que es una comisión con el fin de poder llegar a ese vecino de otro lugar, poder caminar el barrio y viene laburando también con volantes por lo de la seguridad comunitaria. Además de contar, esto se reparte antes del carnaval. Este año se hizo eso, se repartieron volantes, se trabajó mucho con la feria...

AZ: Se trabajó mucho con la feria y con aquellos grupos que habitan la plaza todo el año, son esos pibes que se juntan en la plaza durante todo el año, esos pibes son los que participan de la Comisión de Seguridad, se les da una remera y son los que van a estar trabajando en el recorrido. Se trabaja previamente, esos días del carnaval ellos no pueden tener una cerveza en la mano porque son ellos los que tienen que decir que no se puede tomar cerveza, y son ellos los que toman la cerveza durante todo el año. Son ellos los que van y dicen: “che loco, hoy acá no se puede”. Entonces el límite es claro, porque es de una cara conocida hacia alguien que te está imponiendo un código, es un par, no es un ajeno. Hemos tenido esa dificultad y de eso también aprendimos porque formaba parte de la *Comisión Seguridad* gente que eran de otras organizaciones. Entonces vos le decís: “che loco, no te podés tomar una cerveza acá”. Entonces el otro les va a decir: “¿Vos quién mierda sos para venir a decirme a mí que yo no me puedo tomar una cerveza acá? La plaza esta es mi plaza”. Entonces, se ha armado lío con eso y se tomó esta otra definición. Nos vamos haciendo en la medida en que vamos haciendo.

M: Les preguntaba esto también porque está en relación con algunas medidas de auto-cuidado que tomaron algunas murgas. Las chicas de *Matadero Sur* me comentaban que no dejan de consumir, desde hace unos años, en los ensayos ni en

las actuaciones como una forma de cuidar el espacio, sin intenciones represivas pero para cuidarse a sí mismos.

EP: El tema es a que apostamos como seguridad nosotros también. A mí no me gusta el nombre seguridad, quisiera cambiarle el nombre.

AZ: A mí sí me gusta, porque es una palabra muy bastardeada y es importante llenarla del contenido que nosotros le quedamos dar, valorizarla y resignificarla.

M: El carnaval por ser una movida auto-gestiva: ¿se relaciona igual en algún punto con el Estado y cómo?

EP: Nos garantiza el escenario, se arman cartas con la fundamentación que también están encargados compañeros de llevar esas cartas para que el Estado garantice escenario, sonido, luces, los baños. Por ahí el manguero de colaboración...

AZ: Son relaciones muy puntuales...

EP: Son cosas que nos corresponden.

AZ: A los bloques políticos también se les pide una guita, se hacen cartas pero no nos dan.

EP: Te dan tres meses después o no te dan.

AZ: El sonido, el escenario, que por suerte nos hemos podido ganar un respecto, incluso hasta los carnavales de ellos saben que nosotros no vamos a ir a pedir cualquier escenario y sonido, queremos el mejor escenario y sonido y eso no se negocia. No nos mandes un sonido 2 sino que queremos un 5.

M: ¿Y con la murga como han ido procesando esto de que después del asesinato de desata un gran hecho cultural acá en Ludueña, un gran entramado estético-político, se recrean los repertorios de protesta?, ¿la murga como procesa el asesinato, qué cantan, etc.?

EP: Los procesos de la murga es algo característico. Es algo sintomático. Con todas las problemáticas que están atravesando los jóvenes, llega una cierta edad que la murga no logra contener, como que se cae. Lo que tiene la *Murga de Los Trapos* se sostuvo en el tiempo así sea con 2 o 3 personas. Algo muy importante es esto de tener el concepto de murga, como surge la murga, siempre fue una herramienta que estuvo en las manifestaciones, previo a lo que pasó en la dictadura y en la censura posterior se fue apagando un poco eso. El tema es cómo nos vienen imponiendo qué hacer con esas manifestaciones culturales. Yo creo que algo acá, por eso surge el carnaval, son herramientas que están en el barrio y que hay que potenciarlas. La murga es la voz del barrio, o al menos eso intentamos: poder decir, con el baile, con una canción con un sketch. Y se viene trabajando, cada murga en Rosario tiene su corso. A nosotros nos ha generado problemas con alguno de los pibes que quieren hacer corso y demás, pero nosotros tenemos que tener bien claro que nuestro carnaval es el Carnaval-cumple de Pocho.

AZ: La murga tiene muchísimo poder de expresión y ese poder la verdad que lo podemos bien aprovechar. Porque tenemos un micrófono, nos subimos arriba del escenario, nos podemos expresar, pegar patadas para decir cosas también. Tiene un poder excepcional realmente y creo que se ha sabido leer eso y la murga viene cantando lo que quiere expresar desde ese lugar. Cuando fue una canción hacia Pocho, cuando fueron los aniversarios del pedido de justicia, cuando se mata un pibe en el barrio o no.

EP: La situación en general. Después de 2001 estaba la canción: “acá hay muchas cajas pero nadie habla de trabajo”. Muy marcado lo que vivimos diariamente. “Canté” era una canción que veíamos que había compañeros jóvenes que no podían sostener estos espacios porque tenés que laburar, porque tu realidad te supera...

AZ: Porque estás precarizado, una canción de crítica que habla del trabajo precarizado, de cómo nos miran a la murga, cómo nos toma el Estado, cómo nos contrata el Estado. De cómo nos exige también, porque encima de que pasa todo esto también te exigen, habla también de una identidad. Esa hablaba de una identidad de la murga rosarina. Decía: “Canté, murga rosarina...”.

EP: Uno va construyendo murga, inventando murga con las realidades que uno vive. La murga cuenta historias de un barrio, por eso siempre, cuando por ahí me toca decir qué es la murga para mí, para mí es una voz, una voz de muchos, muchas realidades, muchas historias bajo una misma identidad que es la murga.

M: ¿Qué es para ustedes el momento de la matanza, cómo lo viven?, ¿qué es el Momo y su quema?

EP: Para mí la matanza es libertad, es descomprimir también. Es poder decir que estoy enojado y es sentirme libre. Para mí, en lo personal como yo vivo la matanza, es libertad. Puedo bailar como yo tengo ganas, es sacarte toda esa opresión que vos tenés en un baile.

AZ: Es un momento de mucha felicidad. Un momento de conexión también para mí. Algunos me dicen que entro en trance en ese momento. Es un momento de mucha conexión con todo lo que... y más la matanza del carnaval, está como muy cargada de todo el año, de todo lo que fue pasando, de lo que se hizo, y lo loco es que se te atraviesan todas las cosas que pasaron, muy fuertes pero sin dejar de sonreír porque vos estás bailando te estás expresando. Un momento de mucha alegría, de muchas sensaciones, un momento muy fuerte de muchas cosas que se te cruzan por la cabeza, que es lo que te hace expresar una patada de tal manera. Digo conexión en el sentido de sentirme tocando el aire, de conectarme con la tierra, de sentirme el corazón cuando bailo, que se me sale... los pulmones, el corazón, todo. Es sentirme el corazón cómo me impulsa a moverme por todas las cosas que fueron pasando en el año también. Y del esfuerzo que llevó llegar hasta ese momento.

M: ¿Y el Momo y la Moma?

AZ: Es algo muy fuerte para mí el Momo, tiene como muchas cosas. Le ponemos mucha alma a ese Momo. Tiene los recorridos del año, las cosas fuertes que te pasaron, los dolores, las cosas que querés hacer renacer, hacer multiplicar, hacer sentir, hacer vivir, hacer morir también en ese fuego.

EP: Es un pasaje, sentimiento, vida, muerte, alegría, tristeza.

AZ: Y el modo en que se hace el Momo también, lo que hace que sea eso. No es un muñeco. Cómo se construye, que se pone adentro, cada uno de nosotros trae cosas. Se piden al barrio cosas para que arme. El escrito del Momo qué es lo que representa, qué es lo que queremos transmitirle al barrio con esa expresión. El momento del fuego es algo totalmente necesario.

M: ¿Y cómo hacen el escrito?

EP: Tiene que ver, el eje del carnaval atraviesa todo. Se va construyendo.

AZ: Antes había una Comisión Momo, específicamente. Ahora *Comisión Barrios* lo viene haciendo. Lo hacemos en distintos momentos y con distintas personas. Al principio el dibujo de cómo va a ser, lo hacemos con los niños que tienen ganas de dibujar, de hacer, cómo se imaginan al Momo y se trabaja mucho sobre eso, también para generar el sentido de pertenencia hacia esa expresión tan importante para el carnaval. Entonces, pensar cómo se lo imaginan y generar toda una cuestión ahí...

EP: Por eso tiene mucha vida y no es un simple muñeco. Todas las cosas que uno le quiera poner se pueden poner.

M: ¿Y que van trayendo desde el barrio?

EP: Desde cosas que quieran ponerle, desde la ropa hasta diario para empezar a construirlo, desde el carro para transportarlo. Es una construcción colectiva el Momo. Son los sentimientos de muchas personas. Son muchos sentimientos encontrados. Me da tristeza y alegría en todo. Desde que lo empezás a hacer hasta que se quema. Pasan muchas cosas, es un momento de pasaje también. Tiene que ver con lo personal y con lo colectivo.

M: Una última pregunta: ustedes decían que el carnaval sería político porque es una forma de protesta, ¿por algo más sería político?

EP: Y sí, porque para mí político es lo que hacemos todos los días. Porque tiene que ver con las relaciones que venimos entablando en el barrio, cómo estamos en el barrio, cómo vivimos. Porque también está la parte de la denuncia pero también está la otra parte, lo que hacemos en el año para cambiar eso. Yo creo que todo hace que sea político, no sólo la parte de denuncia. El carnaval es nuestra respuesta, no vamos a los palos nosotros. También pensarnos y exigir esto distinto se va construyendo en el hacer. Para mí es tan importante el carnaval, es algo tan lindo.

M: Bueno, muchas gracias chicas.

Entrevista N°6

Entrevistado: Lucas “Ñuka” García (LG)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Cuándo armaron *El Bodegón*, eran ustedes de *La Vagancia* y qué otros grupos se sumaron?

LG: *La Vagancia* que de hecho dejamos de ser *La Vagancia*. Cuando a Pocho lo matan nos dejamos de juntar. Hubo un par de plenarios más pero éramos re poquitos, 3 o 4 y el problema no era la cantidad sino que no surgían ideas. En vez de armar algo con temario, nos juntábamos a matear y algunos seguíamos haciendo cosas como ir todos los 19 a Tribunales sin que nos reuniéramos después.

Lo más fuerte fue cuando se armó la *Carpa de la Resistencia* de los curas tercermundistas en la Plaza San Martín hubo 40 días de acampe. Eso fue en abril de 2002. Nosotros hicimos una carpa de la Revista “Ángel de lata”, semana santa de 2002.

M: ¿Y cuáles eran las razones de la Carpa?

LG: Era el gobierno de Duhalde, los aprietes a los militantes sociales, todavía no había pasado lo de Darío y Maxi, la represión, la crisis seguía, por un lado las cacerolas y por el otro lado el apriete a los militantes sociales en los barrios.

M: ¿Y ahí también pedían por lo del asesinato de Pocho?

LG: Sí, por lo de Pocho también. Automáticamente, la primera movida se armó con la bicicleteada del domingo 24 de diciembre.

M: ¿La idea de las bicicleteadas la sacaron de otro lado o se les ocurrió a ustedes?

LG: Porque el Pocho andaba en bicicleta, la primera hicimos el recorrido que hacía él hasta Las Flores.

M: ¿Otros movimientos sociales hacían bicicleteadas o ustedes inauguraron esa tendencia?

LG: La verdad que no sé. Nosotros no lo tomamos de ningún lado. Surgió porque él andaba en bici. Ahí se armó el campamento en Funes en julio y decidimos volver a laburar a la casa, ya no como *La Vagancia* sino armar una especie de centro cultural o algo así hacia adentro, para los pibes del barrio. En los 90' fue una cosa y después que lo matan fue otra cosa. Queríamos empezar a laburar hacia adentro. Ya la *Coordinadora Juvenil* estaba desarmándose, no sólo a *La Vagancia* sino a otros grupos les había pasado lo mismo, dejaban de funcionar. Y decimos abrírnos del Movimiento Chicos del Pueblo, de los salesianos, de la *Coordinadora Juvenil* (va los salesianos eran la *Coordinadora* eran lo mismo) y del *Ángel de Lata*. Fue una decisión trabajar hacia adentro del barrio, fortalecernos en el grupo y ver qué hacíamos desde la casa y después veíamos si nos abríamos a otras organizaciones y demás.

M: ¿O sea que primero era como un centro cultural la Casa de Pocho?

LG: Era más que centro cultural, era armar actividades para el barrio. Siempre fueron actividades culturales, aún con el Pocho en vida. Talleres de guitarra, la revistita. Pero laburar hacia adentro era la idea.

M: ¿Y cuándo empieza a tomar la impronta de un movimiento social y a relacionarse nuevamente con otras organizaciones?

LG: Y de a poco, uno no quería pero... la idea no era no relacionarse, no articular, ni nada de eso sino intentar fortalecerse pero en realidad después no podés laburar sólo.

M: ¿Las pintadas eran muy organizadas?

LG: No, eran bastante espontáneas, era el que tenía aerosol, sino compraba y salía. Gran cantidad de aerosol lo compraba ATE, pero era decirles: "bueno, tengo ganas de salir a pintar" y te decían: "bueno, llévate los aerosoles y salí".

M: ¿Salían en grupos o solos?

LG: Sí, yo recuerdo una vez que se armó una salida a pintar. Nosotros decíamos, por ejemplo, "hay una peña en Humanidades. Vamos y vamos a cargar un par de aerosoles para pintar, íbamos en bicicleta a la peña e íbamos pintando?"

La que fue mundial fue cuando agarraron a Varón y al Loqui, esa noche se iba a armar una salida a pintar, a cambiar el nombre a la calle y varias cosas. Esa sí se había armado pero no se hizo.

M: Pero en conclusión no eran tan organizadas.

LG: No, de hecho uno de los cambios de la calle también quisimos hacerlo muy organizado y era muy engorroso esperar que todos puedan, entonces a veces íbamos 3 o 4 y hacíamos un par de cuadras en vez de hacer de 27 o de Pellegrini al río hacíamos un par de cuadras y era una intervención.

M: ¿El primer mural dónde se pintó?

LG: El Mono la primer hormiga que pintó lo hizo donde está ahora el Mc Donald en el Patio de la Madera, Vera Mujica y Santa Fe, que había un arco, solo un portón con dos pilares. Había pintado una hormiga que era horrible. Según él, dice que era una cucaracha más que una hormiga. El primer mural que yo recuerde es el que está en Vélez Sarsfield y Liniers, en la Plaza, que es un ojo grande que ahora tiene la parte de arriba negra, que tiene un ángel allá arriba.

M: ¿Es el que dice "Pocho vive en el corazón y en el rostro de los que exigen justicia"? Porque el Mono dice que ese fue el primero.

LG: No, eso fue una jornada de pintadas, que si se quiere se pueden llamar murales, eso fue mucho antes, el 27 de febrero de 2002. Ese no está más, era en la pared frente a la plaza, que después lo fuimos cambiando, que sí, eran las primeras pintadas que lo que se

hizo fue que para un cumpleaños de Pocho lo que se hizo fue salir a hacer pintadas por todo el barrio.

M: ¿Eso es lo que se conoce como el primer carnaval?

LG: Sí, y bueno la consigna esa la tiró Adam González, “el gordo”. Después los pibes de la *Coordinadora* pintaron “El Pocho es de todos” acá atrás en Garzón y Gorriti, después hubo todas unas pintas a lo largo del barrio que no las recuerdo, pero todas ese día. Pero bueno si se quiere, nosotros antes pintábamos con ferrite consignas por el derecho de los pibes y esas cosas pero no eran como los murales. El boom fue cuando cayó el Mono ese día a pintar ahí, él siempre cuenta que se sorprendió con el guiso. En ningún lugar se entiende eso. Acá estábamos pintando, y al lado estaba la familia de Pocho haciendo un mural.

M: ¿Y la familia participaba de las pintadas, de las marchas y eso?

LG: No, venían los días del carnaval y se iban o alguna actividad en particular, algún reconocimiento.

M: ¿Y ATE?

LG: El fuerte nuestro era el laburo cotidiano, lo que eran más visible en cuando al reclamo de justicia era de ATE, por ejemplo, los afiches, las calcos, los aerosoles que nos daban. Siempre estuvieron activando mucho eso.

M: ¿Pero lo hacían ustedes?

LG: Sí nosotros, pero ellos también pintaban.

M: ¿Solos?

LG: Como quién va por la calle con un toquito de calcos charlando y pegando.

M: ¿Con Traverso y con Ojeda tenían algún grupo especial o se juntaban en determinadas ocasiones?

LG: No, no teníamos grupo, nos juntábamos así, de hippies sueltos.

M: ¿Conocías a los grupos de activismo artístico?

LG: No, es más, yo me sumé con los chicos a pintar ahora en el 2007 para los 25 años de Malvinas que al primer mural que hicimos le pusimos 35 en vez de 25. Eso no es nada, sigue estando. Ahora tiene 31. El que está en la plaza seca, tiene dos carteles en una parte dice “Malvinas 35 años” y en la otra dice “Las Malvinas son argentinas”. Era para los 25 años de Malvinas, ahora tiene 31, pintamos y decía 25 estaba bien y para los 30 le cambiamos sólo el 3 y no el 5, entonces quedó 35.

M: ¿Con Arte por libertad se inspiran en alguna tradición muralista en particular?

LG: No, vamos aprendiendo de distintos movimientos y aparte cada uno de nosotros tiene diferentes estilos. El Mono es re letrista, re prolijo, el Guiye es re hippie, totalmente opuesto y Ariel ninguna de las dos cosas pero es distinto, es muy detallista. El Guiye te pinta un mural en media hora y Ariel puede estar un año y medio. Tuvo mucha influencia en cómo pintamos ahora Gustavo Chávez Pavón, el tema de usar el rodillo. Nosotros antes no lo

usábamos, sólo para fondear. Ahora dibujamos y pintamos con rodillo. Es más fácil, más rápido y le da una textura distinta, no queda la línea.

M: ¿Al principio cuando no estaba *Arte por Libertad* y pintaban sólo con el Mono, era como que repetían los dibujos y las insignias de la lucha, no?

LG: Sí, podían salir cosas, pero en cuando a técnica, no teníamos.

M: ¿Y pintaban más o menos lo que se hacía en las pintadas, el ángel, en rostro de Pocho, la bicicleta?

LG: Sí, los símbolos. El Mono siempre hace caras, yo soy malísimo dibujando así que escribo consignas.

M: ¿Y lo del cambio de nombre a la plaza cuándo fue?

LG: La ordenanza se sancionó en 2002 pero después se hizo en 2004. 11 de marzo de 2004, pero se sancionó en 2002.

Cuando a Pocho lo matan había 13 grupos de pibes. Teníamos estatutos de convivencia y todo, Estatuto, Reforma y re-reforma para poder convivir en los espacios que compartíamos.

M: ¿La murga se forma en el 2001?

LG: La murga no recuerdo cómo fue bien. La murga se te digo te miento.

Si recuerdo que el primer cumpleaños de Pocho fue el carnaval de la murga e hicimos el homenaje en el 2002 y lo festejamos en la escuela, adentro de la escuela.

M: ¿Eso fue el 1 de febrero y el 27 se juntaron otra vez?

LG: Sí, hicimos las pintadas.

M: ¿O sea que el primer carnaval fue el 1° de febrero?

LG: Sí, fue ahí y en las pintadas que hicimos en el mismo año. Me acuerdo patentemente que teníamos pancartas con imágenes del Pocho y cosas así y cada uno iba diciendo una parte de una frase de Bertolt Brecht.

M: ¿El único que fue preso por lo de Pocho fue Velázquez y ya salió?

LG: Sí, exactamente.

M: ¿El mecanismo de seguridad comunitaria de cuándo viene?

LG: En el carnaval nunca arrancó, es nato, nunca arrancó y siempre estuvo. Esto de cuidarnos entre todos es una práctica vieja, central nuestra.

M: ¿Pero las limitaciones a los consumos fue desde siempre?

LG: Sí porque siempre, desde que empezamos a crecer hubo conciencia de esas cosas. Capaz que no era tan explícito. Antes lo que hacíamos era ir a hablar a la comisaría para que no caiga la cana, no ver un patrullero ni uniformados ni nada para que no se arme bardo, digamos.

M: ¿Pero con los papelitos, cómo lo hacen ahora?

LG: Eso sí es de ahora. Es una cuestión de copia a los recitales de Farolitos, algunas cosas.

M: ¿Pero siempre hubo prácticas de autocuidado?

LG: Sí, siempre. Antes, por ejemplo, éramos medio reacios al tema de las remeras y esas cosas, a ser “el” organizador. Pero decidimos hacerlo porque viene mucha gente de afuera y que sepan a quién preguntarle cosas y a quién recurrir si pasa algo.

M: Bueno Ñuka, gracias por tu tiempo, nuevamente.

Entrevista N°7

Entrevistada: Vanesa Molina (VM)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Cómo se fue dando el proceso en el que empezaron a decidir después de que lo asesinan a Pocho hacer una pintada y las otras intervenciones?, ¿estaban solos o con otras organizaciones?, ¿cómo deciden usar esos recursos y no otros?

VM: Yo creo que tiene que ver con lo artístico y nos veníamos encontrando con mucha gente después del asesinato. Antes también pero después del 2001 en general y a partir del asesinato como que Pocho se hace como muy público y se hace como masivo y se da a conocer mucho quién era Pocho.

M: ¿Con quién se empiezan a juntar?

VM: Una de las cosas que trae más a lo artístico es la experiencia de armar un carnaval aprovechando como excusa el cumpleaños de la *Murga de Los Trapos*, en ese entonces había otra gente, otros niños, se invita a murgas así, pensamos de qué manera salir a... Es como que se piensa un carnaval y eso abre a que por ahí mucha gente aportara desde su lugar y como en nuestro carnaval siempre hubo de lo artístico barrial, el cumpleaños de Pocho también como denuncia, una fiesta con esas características, bueno se empieza a armar y nos empezamos a encontrar así con la gente. El primer carnaval fue en la escuela y fue increíble la cantidad de gente que llevó. De ahí, como que viste que por ahí situar puntual de qué manera no sé pero fue como más masivo.

M: ¿Cómo que el carnaval motorizó el resto?, ¿fue un gran momento de encuentro?

VM: Sí, yo creo que sí. Y como veníamos trabajando nosotros con el Pocho creo que no podría ser con otras características. Es bien desde las prácticas que nosotros hacíamos y de lo que hacemos también.

M: ¿Con lo del carnaval y esto de que siempre cuentan del proceso de transformación del dolor en alegría y de la alegría en arma de lucha, vos cómo lo ves?, ¿cuál es el sentido político de la alegría?

VM: El sentido político de la alegría es que nosotros estamos convencidos de que Pocho está vivo y nosotros también estamos vivos y las personas no viven sin alegría y no superás si no tenés alegría. Es como una herramienta política, con una definición de vida también porque está relacionado con el carnaval porque es como queremos vivir, con alegría, con dignidad y con un montón de cosas.

M: ¿Y cuáles serían los momentos del carnaval en los que más se da ese proceso de transformación ritual del dolor digamos?

VM: Yo creo que el carnaval en sí, nosotros nos largamos a hacer un carnaval en ese momento, estábamos partidos al medio pero estábamos convencidos de que estábamos vivos y de que queríamos vivir de otra manera. Eso es lo que nos hace un poco movernos.

M: ¿Por qué la alegría es política, entonces?

VM: Porque es una manera de vivir. Estamos convencidos de eso.

M: Y en cuanto a las normas relativas a cuidar los consumos, etc. que después se cristaliza en el mecanismo de seguridad comunitaria que diferencia al carnaval de otras fiestas en las que está puesto mucho la cosa en el exceso ¿cómo ves que se dan las tensiones entre la fiesta como liberación y a su vez la necesidad de controlarla para que la fiesta sea posible?

VM: Ya llevamos 13 carnavales y eso se fue construyendo y seguimos en el orden de las características de qué tipo de carnaval queremos. Es un carnaval de denuncia, un cumpleaños, en un barrio, en un espacio público, con la gente. Esas características no son menores para que algo así pueda suceder. Todos esos pantallazos nos hacen pensar entre todos cómo se hace y por qué decidimos que se haga de la manera en que se hace.

M: ¿Y el tema de la seguridad pensada como auto-cuidado viene desde el principio el tema de cuidar los consumos, solucionar los problemas?

VM: Sí, se fue gestando. De entrada no teníamos la experiencia de algo así, se fue gestando con la gente. Nos fuimos formando y organizándonos en algo así tan público. Creo que nunca se nos escapó esto del cuidado.

M: ¿Fue desde el principio o se dio alguna situación en particular a partir de la cual dijeron “tenemos que controlar esto o aquello”?

VM: No, y tampoco se plantea como una situación de control sino en que nosotros, como por suerte muchos somos de acá, muchos sabemos cuáles son las herramientas que poco a poco podemos ir incorporando al carnaval. Eso de que queremos vivir con alegría y cada día de una manera mejor se viene entendiendo cada vez más el carnaval.

No se piensa en inmediato como de controlar para que no se peleen o no chupen sino porque también se construye con el otro, es una forma de respetarnos, se hace colectivo, el otro me cuida y yo también lo cuido. Es más allá que una comisión el tema del cuidado del carnaval y se trabaja más allá del carnaval lo que pasa es que por ahí se hace tan cotidiano y además cada uno tiene su propia experiencia de cómo cuidarse en su barrio de cómo manejarse.

M: ¿Y vos cómo distinguirías a este carnaval de los otros que se hacen en la ciudad y que también renacen por esos años hacia fines de los 90' y comienzos del 2000?

VM: Yo creo que en general es diferente, cómo está pensando, lo que decíamos de la transformación. Eso no pasa en cualquier carnaval y lo digo porque se siente, vos lo notas que es distinto y es como nosotros queremos vivir. Este carnaval tiene un montón de cosas

que no tienen otros talleres, una frase, un eje, denuncia, esto no sucede en los carnavales municipales. Este se siente distinto porque nace, lo pensamos cómo hacer algo, cómo salir a denunciar públicamente a la vez transformar el dolor, que uno se sienta acompañado con la gente de acá del barrio. Además los otros se hacen en otros lados, no en los barrios. No los hace la gente, es un programa que está armado vos entrás si sos murga o comparsa. Creo que son muchas cosas.

M: ¿Y la murga cómo fue tomando lugar en esta protesta?, ¿hacen canciones apenas lo matan a Pocho?, ¿cómo se plegaron a los reclamos?

VM: La murga nace antes de que lo asesinen al Pocho, se arma un proyecto, uno de los que lo armó fue Pocho, entonces lo ganamos y fuimos algunos de los más grandes de *La Vagancia* a *La Grieta* a aprender murga. Los que fuimos casi ninguno quedó en la murga. Una de las que iba era yo. Quedaron otros compañeros. La murga empieza a organizar como murga, se abre el espacio y se hace como de niños.

M: Pero después de que lo matan a Pocho, ¿qué pasa con la murga en términos de la protesta?

VM: Como que los pibes querían sacar de adentro lo que venían sintiendo dentro de la tristeza. En esos tiempos salían unos temas re fuertes pero a la vez eran niños. Y para nosotros qué mejor que lo expresen haciendo algo, y más que todo en un trabajo tan lindo como la murga. Y después sí, siempre donde lo invitaban iban. Después se complicaba con las cuestiones del traslado, con la guita, con los permisos porque eran niños, pero siempre trataban de ir. No iban a cualquier lado porque desde donde se los invitaban ya sabían qué estilo de murga hacían y por ahí a muchos no les gusta. La Municipalidad en esos tiempos a *Los Trapos* no los llamaban.

M: ¿Te acordás si ellos participaron de los carnavales que se hacían en el Parque Alem?

VM: Sí, creo que sí. Una sola vez participaron creo.

M: ¿Eso era medio mixto, los organizaba en centro cultural y también el Flaco Palermo?

VM: Sí, en esos tiempos como que se hizo un intento de que lo puedan armar, se habían anotado gente de otras murgas, más interesante, de crítica o de trabajo barrial. Pero poquito tiempo pudieron estar ahí, no sé cuáles fueron los motivos pero me los imagino.

Ahora se hace uno más grande con comparsa, por Oroño al fondo y en distintos lugares. Desde que empezaron con el Presupuesto Participativo se empiezan a buscar comparsas y todo eso. Pero bien no sé cómo es la mano.

M: ¿Vos te acordás de “El Hormigazo”?

VM: Sí, me acuerdo que fue tan breve. Un día fuimos, marchamos con una hormigas gigantes, hay un video.

M: ¿Te acordás cómo lo fueron preparando?

VM: No.

M: ¿Y ese día en la plaza?

VM: Sí, me acuerdo que llegamos y había gente con las hormigas de hierro. Creo que el que las hizo se llamaba Cantore. El vino una vez a la plaza.

M: ¿Y con ese grupo sólo tuvieron esa relación puntual?

VM: Sí, sólo eso.

M: ¿No hicieron otra cosa además de “El Hormigazo”?

VM: No, no me acuerdo dónde es que se juntaron. Me parece que en ATE. Eran como momentos medios complejos, hay cosas que me acuerdo y otras que no.

M: ¿Y lo recordás cómo un acontecimiento significativo para la lucha?

VM: Yo creo que sí. En ese momento todo tenía su aporte.

M: ¿Fue la única vez que trabajaron con alguno de los grupos de activismo del momento?

VM: Sí, después con el Mono, con *Arte por Libertad*.

M: Sí, ¿pero en los primeros años?

VM: Sí, con ellos pero fue muy breve. Ahí de inmediato empiezan a surgir las pintadas. Acá había un chico que el Noque es uno de los que se acerca, el Duende Garnica, gente de acá del barrio que pintaba. El grupo de *Los Infladores*, esas fueron nuestras primeras pintadas. Uno de los murales más bellos y como que a partir de ahí lo tomamos como, fue la del Tomy. Que fue la tapa de la revista. De ahí lo tomamos. Esas fueron nuestras primeras pintadas, creo que a partir de eso el Tomy se va a vivir a España. Se daba mucho lo de los murales, la gente se sumaba. Sobre todo “Los infladores” que era el grupo que estaba más golpeado.

M: ¿Y ellos de dónde habían aprendido?

VM: No, ellos se animaban. Tenían tiempo y andaban pintando, consignas de carnaval, de la murga, muchas de Pocho.

M: Fui reconstruyendo algunas de las que se fueron pintando. ¿Y quiénes pintaban, *La Vagancia*, *Los Infladores*?

VM: Nosotros en ese tiempo ya no éramos más *La Vagancia*.

M: ¿Empezaban a ser *Bodegón*?

VM: Sí, no inmediatamente pero como que bueno, ya hacía un tiempo que veníamos reflexionando un poco. Nosotros no hacíamos murales, siempre algún muralista tiraba la punta y nosotros arrancábamos como *Los Infladores*.

Noque, es el que dibuja para Central cosas de Fontanarrosa. Hizo un mural de Pocho con unas ollas o dándole comida a la gente.

M: ¿No está más ese mural?

VM: No, creo que no. Se renovaron mucho los murales. Estaba Pocho como crucificado con la bicicleta y había un montón de nenitos.

Cada uno hacía sus aportes, las paredes eran públicas y la gente participaba mucho. Los pibes se enganchaban mucho, pasaban mucho tiempo. Después ya se suma *Arte por Libertad*. No me acuerdo mucho los años.

M: El Mono me cuenta que ellos se arman para 2007 pero que antes venían como individuales. El vino en 2003 por primera vez, después vino el Guiye.

VM: Sí, en 2005 o 2006 vino el Guiye. El Mono se quedaba mucho en el barrio, se quedaba a dormir, se había hecho muchos amigos. Elegía una pared, un dibujo, por una cosa o por la otra siempre se acercaba gente que pintaba.

M: ¿Lo que pintaban en los murales era lo que también se hacía en las pintadas?

VM: No, también frases. Siempre se debatía antes, se charlaba qué íbamos a poner. La cara de Pocho se hizo una sola vez que vinieron compañeros de Salvador de Jujuy. La hormiga sí, de siempre.

M: ¿Y el que está acá con la cara de Pocho?

VM: Ah sí, ese también. Lo pintaron hace una banda.

M: ¿Antes de que llegue el Mono ustedes usaban el dibujo de la hormiga que había hecho Cantore?

VM: Nosotros era la única que sabíamos hacer porque la habíamos hecho en serigrafía, entonces pintábamos esa.

M: ¿Ustedes ya venían trabajando con el concepto de hormiga desde antes del asesinato o después?

VM: No sé. Mi cabeza como que para mí al toque ahí. Antes no me acuerdo. Puede ser que sí. Igual yo era bastante chica. ¿Dicen que es antes?

M: Lucas Vilca dice que sí, que le suena que es antes como que pensaban en el concepto de hormiga como del trabajo del militante.

VM: Ah! sí, porque Pocho usaba muchas frases zapatistas y una era que “una red de hormigas puede más que un elefante”. Eso sí, pero salir a pintar la hormiga no, eso fue después.

M: ¿El Hormigazo es importante para que la hormiga se defina como símbolo?

VM: Una de las cosas que nos parte la cabeza a todos, a los que teníamos hijos era explicarle lo del asesinato del Pocho. Entonces, Gustavo Martínez le explica a sus hijos y escribe el Pochormiga y eso es un relato que él hizo para poder explicarle a sus hijos por qué estábamos como estábamos. A varios de los que teníamos hijos chiquitos para no ser tan bruscos como que nos agarramos de eso. Porque aparte, en ese cuento habla como muy de Pocho, dice muchas cosas. Entonces como que los niños se re enamoraban y se

empezaba a jugar esto de las hormigas. Y así le hemos podido transmitir a muchos niños, de esa manera, que no sea tan drástico.

M: ¿Y las bicicleteadas?

VM: La primera fue en el 2001, un 24 de diciembre, fuimos a la escuela.

M: ¿Y esa no es una práctica que la hayan visto en otro lado?

VM: No, en ese momento nos salían muchas cosas que tenían que ver con la vida de Pocho y como que no se discutía tanto, no se daba tanta discusión, íbamos de qué manera hacernos fuertes nosotros. Lo que estábamos convencidos era que no nos queríamos quedar adentro llorando. Eso no tiene que ver con la vida de Pocho y menos si vos pensás un Pocho vivo.

Después se arma la Asamblea del 19 y 20 y algunos compañeros de la casa van a Santa Fe en bicicleta.

M: ¿Eso se armó a los 10 años del 19 y 20?

VM: Sí.

M: ¿Por qué es importante el arte para la lucha?

VM: Yo creo que es uno de los condimentos que nos hacen, siguiendo la línea de vivir alegres, como una herramienta política, desde lo artístico se puede denunciar y se pueden decir cosas que son un poco más masivas. Como un lenguaje, una herramienta más con las que contamos.

La artística como una herramienta más. Si hablamos de la cultura, la cultura en general, para vivir la vida que estamos eligiendo y la lucha tenemos que luchar y para luchar necesitamos de la cultura, del arte, de la transformación, de la organización, para que se combato pero nunca una cosa sola de la otra. La educación, la formación, como un montón de cosas, la vida cotidiana. El amor, el cariño.

M: ¿Leía una vez que vos decías que lo más importante del carnaval era el encuentro?, ¿qué me contás de eso?

VM: Sí, porque es un encuentro de transformación. Siempre algo nuevo está saliendo de ahí pero tiene que ver con la raíz, como que plantaste un árbol y ese árbol va echando raíces para todos lados y para mí eso muy positivo.

M: ¿Siempre el carnaval tuvo una impronta barrial?

VM: Sí, el carnaval siempre tuvo esa esencia, las características que te decía antes. Pocho una de las elecciones que hace es trabajar en Ludueña, era muy querido, la gente lo reconocía mucho y lo sufrió mucho su asesinato. El carnaval está pensado así, popular, con el barrio y para el barrio.

M: ¿Y cuándo empezó a venir mucha gente de afuera, cómo lo fueron manejando?, ¿cómo fueron combinando eso con la organización abierta y que el barrio siga participando y siendo eje y centro del carnaval?

VM: El carnaval está bien parido y salvo que sea un descocado que no entienda nada sino no podés venir a hacer cualquiera porque el carnaval no da para eso porque ya tiene todo un trabajo organizado y no es de la nada, no es sencillo. Y como está tan pensado para la gente tiene cosas que están relacionadas con este barrio y el que se descoca cae de maduro y queda afuera. Tenés que ser muy descocado. Nosotros contamos con la gente pero en los barrios es más complicado que una familia entera pueda estar 5 horas en una reunión, se tiene que organizar demasiado. Ese es el tiempo que nos está llevando, que en algún momento va a suceder que se amplíe más la participación del barrio en el carnaval. Pero ellos tienen su forma de participar, ustedes saben que ustedes lo que quieran y cómo quieran, ustedes conmigo cuentan. O te dicen, ustedes saben que estoy en tal lugar, teneme en cuenta para tal cosa, sabés que tal día.

Y las reuniones que tenemos se ve que están acordes porque si no la gente no se sumaría. Esos días ellos están preguntando, están participando o si te pasa algo a vos ellos están atentos. Y por ahí uno no se da cuenta porque es más amplio que lo que uno se imagina pero si vivís un poco acá. Yo me doy cuenta de esas cosas, de los tratos de las relaciones, cómo la gente nos lee, como se lee, como se apropia, en qué momento. Para otra gente no somos ningunos normales, pero a nosotros nos gusta.

M: ¿Qué pasa con los jóvenes hoy en relación con el carnaval? ¿Ves que la fiesta los atrae, que disfrutan del carnaval?, ¿cómo se lleva con las normas que el carnaval tiene?

VM: Como que la gente es respetuosa, los pibes son muy respetuosos. Por suerte, nos conocemos bastante y nunca hemos tenido una situación de que el carnaval se nos vaya a la mierda y hace unos días estábamos hablando con una vecina que nos pasaría, ella nos preguntaba, que le preocupaba. Ella me decía que íbamos a tener que trabajar mucho. Creo que se lee bien el carnaval, está dirigido bastante bien, nos gusta hacerlo como se hace. Los pibes participan, les gusta mucho la cumbia, en el momento de la cumbia están todos bailando, están distraídos, por ahí ven una obra, las mujeres por ahí se van a los talleres. Todo lleva su tiempo y las relaciones más que nada. Y mientras haya más droga cada vez se nos va a hacer más difícil.

M: ¿Es un importante desafío atraer a los pibes, cómo combinar la atracción que la fiesta genera con cómo atraerlos a los talleres y eso?

VM: Yo creo que es respetable este carnaval porque no tiene excepción de gente, somos del barrio, nos conocemos, tenemos miles de quilombos. Yo siento que los jóvenes se sienten cómodos. Es uno de los pocos eventos que se hace en el barrio que no los excluye, que los incluye. Yo creo que eso el otro lo lee.

M: Lograr esa comodidad es un gran desafío.

VM: A medida que pasa el tiempo uno va queriendo más cosas. Todo lo que sucede en el carnaval es para nosotros, para la gente del barrio.

M: ¿Cómo ves esa combinación entre la posibilidad de estar alegres y disfrutar y la necesidad de cuidarse, acompañarse, la cosa más comunitaria de la alegría y que los jóvenes con todas las dificultades que los atraviesan puedan sumarse a eso?

VM: Es complejo pero a la vez como los pone tan contentos, yo creo que se sienten parte y están contentos, entonces pueden ver a su vecino, su vecinos también los puede ver. Gran parte de los jóvenes, hay un desprecio, es como si no existieran. Y yo por ahí pienso y veo que a ellos no les sucede eso y por eso se mueven en los ámbitos que se mueven. Y uno de los ámbitos más claros que no los excluye es el carnaval pero con respecto. A ver, vamos a charlar, todo bien que vos quieras hacer algunas cosas, pero andate más allá, están los vecinos, los niños, tratemos de que acá no, no da, hay cosas que no dan. Y eso nosotros no tenemos problemas.

M: Buenísimo, muchas gracias.

Entrevista N°8

Entrevistada: Valeria Gericke (VG)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Contame un poco de tu experiencia en grupos artísticos.

VG: Cafetero de Humanidades, Huguito, el de rulos, lo veo el jueves y le digo vení, vamos a reconstruir esto. Hugo estaba en *El cirquito a cuerda*. Estaba *El cirquito a cuerda*, *6 Grados*, en el grupo que yo participaba con Faca, Inés, etc.

M: ¿Antes de *Arte en la Kalle*?

VG: Posterior, te mezclé todo me parece y te plegué tiempos cuando hablamos por teléfono. *6 Grados* y *El cirquito a cuerda* más otras personas que andaban satelitando es lo que produce este intento de cooperativa *Fuera de foco*.

M: ¿Eso en qué año más o menos?

VG: Fue en el 99, fue un laburo previo, pero cristaliza, no mejor, condensa en un espectáculo de *El cirquito a cuerda* que se llamó “Ciudad Neón” en el que nosotros trabajamos el concepto “Ciudad Neón” y el vestuario y ganamos un premio en la *Bienal de Arte Moda* por ese vestuario como *6 Grados*. *6 Grados* se desprende un poco de *Arte en la Kalle*, que estábamos Faca, Inés Martino, Valeria Galiso, Virginia Brogliatti y yo, en *6 Grados*. En *Arte en la Kalle* nos habíamos encontrado Vale Galiso y yo, Vale venía de una militancia muy fuerte en el Pampillón, en lo que yo llamo el Pampillón de los mellizos Oliva, que era muy copado, había una movilidad, de debate y discusiones, esto año 94’, 95’ en la facultad. Yo me acerco a Valeria por una cuestión de simpatía, si bien nunca adscribí directamente a *Pampillón*, pero si estaba muy cerca y de ahí en un momento, Valeria había empezado un año antes que yo, era ayudante en una materia, yo ingreso y al año siguiente empiezo a trabajar como ayudante alumna en una materia y es ahí en donde los ingresantes, ese año o el posterior, encontramos a dos pibes muy copados, Mario González y Mariano Resels. Nosotros 4 empezamos a diseñar actividades públicas.

M: ¿Qué cátedra era?

VG: *Problemática del Arte Latinoamericano del Siglo XX*, que era en la que yo empiezo a trabajar, es una materia de primer año, los chicos ingresan ahí, Valeria que estaba en una materia de tercer año pero que de todos modos circulaba mucho, pasaba por las aulas, y ese cruce produce algún tipo de sintonía y empezamos a trabajar en ese sentido. Pero los 4 habíamos hecho 1 o 2 actividades juntos, después empieza a aparecer la gente. Ahí es donde Faca ingresa un poco después, un año después y yo lo conozco en esta materia y empieza, él venía de un grupo previo que se llamaba *Cosa de Negro*. Venía con esta *Cosa de Negro*, muy relacionada con *Cucaño* y ahí ellos ingresan y nosotros muy poco tiempo después, yo ingresé en el 94’, ponele que esto se armó en el 95’, 96’, 97’ Faca ya habrá

ingresado. Y ellos siguen por otro camino, nosotros con Vale básicamente nos retiramos un poco.

M: ¿Y las cosas que hicieron como “Caravana contra el Poder”, vos estabas? ¿Es del 95’?

VG: ¿Cómo era?

M: Con *Artistas Desocupados*, con el *Partido Alegría al Poder*, con *Cucaño*, que lo hacen con motivo de las elecciones. Hay varias fotos en la compilación que hace Inés “Not for sale – Urbana” que está en la web. Hay varias fotos.

VG: ¿Querés que traiga la compu y las vemos y te puedo ir marcando algunas cosas?

M: Dale, buenísimo.

VG: Actividades que me acuerdo, con este grupo...

M: ¿Con cuál?

VG: Con *Arte en la Kalle*. Yo creo que lo que pasó fue que Faca aparece con toda otra circulación por fuera de la Facultad y a nosotros lo que nos interesaba era compartir ese espacio de formación. Él venía de toda otra práctica previa.

M: ¿Venía del punk o de relación con el punk?

VG: Más anarquista, me parece. Es más *Arte en la Kalle* es con K, él lo propone como tal, yo no estaba de acuerdo con la K porque me parecía que no estaba tan ligado con el anarquismo lo nuestro.

M: ¿Y él propone la K por el anarquismo?

VG: Sí, directamente. Era la K con el círculo que remitía directamente a esa A.

M: ¿Estaban ligados a grupos estudiantiles de izquierda, pero más *Pampillón*?

VG: No sé si tanto a grupos estudiantiles, sino que más bien pensábamos la formación académica como un momento de acción.

M: ¿De acción política?

VG: Sí, totalmente ligado. Así, por ejemplo Memem la primera vez que vino a Rosario vino a la Bolsa de Comercio, otra chica que participaba, Fernanda Acuña, talla en lo único que encontramos que fue un pedazo de mármol talla que la comunidad estudiantil de la Facultad de Humanidades y Artes declaraba como ciudadano indeseable a Memem en Rosario.

M: ¿En qué año fue eso?

VG: No sé.

M: ¿Pero con *Arte en la Kalle* también?

VG: Sí, estábamos con ese grupo. Entonces armando ese tipo de actividades. Yo vos sabés que estoy. A ver están ligadas temporalmente seguro pero no sé si inserta directamente en lo que se llamó *Arte en la Kalle* porque creo que cuando se da toda cuestión de la calle con K se produce cierta dispersión de ese grupo original. Por esto que te mencioné, parecía muy copado por esta cosa que en inicio no habíamos pensado que fuera así. Pero

temporalmente está ligado seguro y las personas que participamos también porque estábamos dando vueltas, éramos los mismos. Se pegó el mármol ese como se pudo en la puerta de la Facultad porque se caía, se pegó a la mañana y a la tarde lo sacaron. No sé si quedó registro fotográfico pero hubo 2 oportunidades en las que cortamos calle Entre Ríos, contra la Ley Superior de Educación una, y la otra no me acuerdo por qué, pero sí que una de las veces lo que hicimos fue convocar a la gente a que se pintara las manos y las dejara marcadas en el piso y durante mucho tiempo por lo menos para una nena de Rosario Entre Ríos entre Córdoba y Santa Fe era la calle de las manos. Pasó por ahí cuando estábamos haciendo eso y ha pasado de nuevo con la calle todavía pintada. De esa tengo una foto. Después, por ejemplo, cuando en el sur, no me acuerdo si fue a esta mujer Rodríguez o a este vago Verón que matan en una manifestación de laburantes que ahí sí con Faca, con Valeria, con todo el grupete este nos transformamos en un hombre sándwich con inscripciones en contra de eso y nos fuimos a protestar en frente de la Jefatura que todavía no era Gobernación.

M: ¿Hombre sándwich, cómo fue eso?

VG: Típico de las películas inglesas, cartón adelante y atrás con alguna imagen, con alguna inscripción y así salimos de la Facultad caminando, en esa época todavía estaba en calle Corrientes, agarramos Santa Fe hasta la Jefatura a protestar contra la represión policial, contra la represión a los manifestantes y demás.

M: ¿Iban solos?

VG: Sí, ¿solos en qué sentido?

M: ¿Ustedes los del grupo y con quién más?

VG: Gente de Humanidades, estudiantes probablemente, pero no éramos mucho primero. Cosa que a mí me preocupó primero porque no éramos muchos y estábamos ahí enfrente por Santa Fe y yo empecé a sentir como gotitas y digo: “¿llueve?”. No, hay unas estrellas hermosas. Entonces me pongo a mirar para arriba y veo desde la terraza de Jefatura unos bracitos azules, no sé era la tardecita, nos tiraban bombuchas. Yo digo: “mirá qué seriedad la protesta”. “Como estaremos preocupando con esta protesta acá”. En ese momento no se si le dije a Faca y quedó.

M: ¿En el sitio las que marca como que son de *Arte en la Kalle* son, por ejemplo, “Caravana contra el poder”?

VG: Este era el personaje que Faca había diseñado como representante de *Arte en la Kalle*. Ese era casi como un logo, un personaje.

M: ¿Y qué significaba?

VG: Era un personaje con la cara tapada.

M: ¿Tipo piquetero?

VG: No, en esa época Sub-comandante Marcos a full. Circulaban las cartas, los discursos, tenía esta cosa de “para nosotros nada, para todos todo”. Y para nosotros tenía toda esa cosa que “¡guau!”. Y yo decía qué bueno que dejé Ciencia Política.

Esto es el patio de la Facultad. (Señala una foto que está viendo en un sitio web).

M: ¿Qué viene a ser ese taxi?

VG: No tengo idea, no me acuerdo. Porque también pasaba que decíamos “bueno, vamos a hacer tal cosa”, “vamos a generar tal actividad”. Y no era como que decíamos bueno hay que hacer esto y lo otro. Era como que confluían lo que cada uno le parecía que tenía que ver con la propuesta y ahí te encontrabas cada cosa... no era muy sistemática la cosa.

Ya te digo que este chico se llama Diego Persick. (Señala otra foto que marca en un sitio web).

M: ¿El último del fitito blanco?

VG: El del enterito, andaba siempre con enterito.

M: ¿Y esa intervención quería decir algo de muerte al poder, me comentó el Mono Saavedra que él estuvo?

VG: Sí, que era. Era remitiendo a un edificio público. Esto es contra la Ley de Educación Superior. (Señala otra foto)

M: Es muy llamativo como iban con las mismas consignas del GAC sin conocerse.

VG: Sí, totalmente.

M: Derechos Humanos, educación, ellos empiezan con la Carpa Blanca, la primera intervención que hacen.

VG: Si, pero no teníamos ni idea el uno del otro. Además eran los 90', Menem había asumido en el 89', 90', con todo este tema de la revolución productiva. Yo militaba desde los 14 años en la Juventud Peronista de mi pueblo. Me acuerdo mucho de la interna Menem-Cafiero. Mis viejos eran militantes peronistas, se conocieron en la Universidad, militando. Me acuerdo mucho de la interna, ellos adherían a Cafiero, gana Menem, obviamente, vamos todos atrás, lealtad y yo inmediatamente. Es uno de los motivos por los que me relaciono con Pampillón, me parecía uno de los espacios más copados dentro de una Facultad en la que era imposible hablar de peronismo. Encontré esa ligazón ahí. Empezamos a ver la gran variedad de cuestiones era contra la revolución productiva, contra la Ley Superior de Educación, contra no me acuerdo qué proyecto porque una vez nos plegamos a una movida de Greenpeace y terminamos todos en la Plaza Montenegro tirados en el piso vestidos de negro con máscaras blancas.

M: ¿También con Arte en la Calle?

VG: Si, eso sí. Seguro. Era como que atendíamos una variedad de demandas importantes y nos plegábamos a esa variedad de demandas importante.

M: ¿Y articulaban con alguna organización, movimiento social o algo... ya en ese momento estaba surgiendo la lucha piquetera ponele?

VG: Yo probablemente me haya apartado un tiempo antes de eso...

M: ¿Y el lápiz qué era? (Señalo otra foto del sitio web)

VG: El lápiz era el instrumento del personaje. Faca está personificado como el personaje que te mostré recién. El lápiz es la herramienta, era la herramienta básica del arte para nosotros, nuestra arma para poder luchar contra todo eso. El lápiz como metáfora de lo creativo, de la creación, del hacer, de la acción era el lápiz.

M: ¿Todo eso en “Caravana contra el poder”?

VG: En *Arte en la Kalle*, no me acuerdo de la caravana. El lápiz como un instrumento que es barato, con esa disposición, el lápiz es barato y lo tiene todo el mundo y con el que puede accionar. Yo en ese tiempo había empezado a estudiar a un artista alemán que se llama Joseph Beuys y que hace todo este tipo de planteos, con respecto a la educación, al arte en la...

Esto era más como un edificio de administración pública. (Señala de otra foto)

M: ¿Y esa chica debe ser de Cucaño? (Señalo otra foto)

VG: No me acuerdo. Esta que está acá no se si no es Valera Galiso, por los pelos. Había como toda una cosa de no salir de frente en las fotos. Yo no era de esas.

Sabés dónde habíamos empezado a labrar también, no sé si esto no era la biblioteca anarquista.

M: ¿Ghinaldo?

VG: Si, la Ghinaldo, que estaba por calle Paraguay y Riobamba, ¿puede ser?

M: No sé dónde estaba en aquel momento pero vi que una de las intervenciones la hacen con la biblioteca. Entonces, ¿trabajaban en ese espacio que era anarquista?

VG: Si, ese contacto vino por Faca, seguro.

M: ¿Esa debe ser una de las primeras? ¿No te acordás si la caravana es una de las primeras?

VG: Si es del 95' sí. Acá está el dato, mirá. Confío en esta edición de Inés.

M: Había de todo, derechos humanos, educación...

VG: Si, pero era fundamentalmente “educación pública no se vende”.

M: ¿Fue con motivo de las elecciones próximas?

VG: La sanción de la Ley Superior.

M: ¿Y ese edificio qué era? ¿Un edificio público cualquiera o un edificio de educación?

VG: No sé, ya no me acuerdo tanto. ¿Qué hay acá? (señala la misma foto). Claro, este es el típico cartel de campaña. Había salido también lo de la nariz de payaso, que se le pintaban narices de payasos.

A ver, déjame ver, “20 años velando por usted”. (Mira los títulos de diferentes intervenciones que aparecen en un sitio web).

Este seguro, 24 de marzo del 96’.

M: Faca dice en una entrevista que leí que también, puede ser del grupo que él tenía antes, pero como que quieren empezar a ponerle como otro carisma a las marchas del 24 de marzo, junto con HIJOS, ponerle murga, fuego, malabaristas. ¿En eso ustedes estaban como grupo, participaban?

VG: Lo que pasa que ahí se traza toda esta relación porque estos pibes que están ahí, los que tienen el cartel que dice año 95’, ese es Tati, Nicanor, ahora vuelvo al cafetero, que es un pibe que hacía malabares, era acróbata, de *El cirquito a cuerda* y ellos empiezan a traer todo eso, dentro de esto que en esa época, en el grupo en el que estaba yo. Quizás otra gente de otros grupo también. Te quiero decir con esto que no ubico en todo esto gestiones pioneras sino que simultáneamente nos enterábamos que había otra gente que estaba haciendo cosas similares, a eso voy.

M: ¿Y a principios de los 90’ había algo o es todo más vale de la mitad de la década para adelante?

VG: Yo me inauguro con todo esto cuando empiezo la Facultad en Artes, 93’, 94’. Lo que había antes pero no sé si con tanto cariz político, donde se produjo... el grupo “Rosarte”, desde lo que es arte pero trabajaba cierto tipo de tensiones. El grupo “Rosarte” es lo que atravesó los 80’ en Rosario pero no tenían esta cosa de la calle pública, en Rosario. Hubo una actividad muy fuerte que se llamó “Tomarte” creo que en el año 92’. “Tomarte” fue un evento nacional.

M: ¿O sea que más o menos *Arte en la Kalle* debe ser del 95’ porque las primeras cosas aparecen ahí.

VG: Sí.

M: ¿Y esos que tocaban ahí quiénes eran? (Señalo otra foto en el sitio web)

VG: No tengo ni idea. Puede ser *Degradé* que eran muy amigos de los chicos.

M: Y el Partido la Alegría al Poder, ¿qué era?

VG: Era el partido de Germinal Terrakius que después propone la independencia de la República de la Sexta. Se postuló en unas elecciones.

Este es Mariano Resels (señala la misma foto). Y esos son los pibes de *El cirquito a cuerdas*, este pibe, este que está acá. Y ahí es donde aparece el cafetero de Humanidades. Huguito era el que más clara la tenía con los zancos y ahí es donde después de todo esto seguimos encontrándonos en determinados espacios y sale esto de juntarnos para trabajar el vestuario y el concepto de la obra “Ciudad Neón” que ellos tenían ciertas ideas. Tenía que ver con la participación en las calles, el arte callejero, nos reuníamos en las plazas, hacíamos malabares, yo hacía malabares que después se da la cooperativa *Fuera de Foco*,

literal la queríamos hacer, una cooperativa. Trabajar como cooperativa. Llegamos a hacer un cumpleaños de 15, sacábamos las fotos, la decoración, la animación. Ese era un proyecto re bueno y habíamos empezado a hacer averiguaciones con abogados y todo de cómo inscribir la cooperativa, tenía que ver con esta idea del reconocimiento del trabajo artístico y de poder vender ese trabajo artístico. Hasta en un momento con el tema de “Ciudad Neón” se había hablado de que cuando ese espectáculo circulara por el mundo...

M: ¿Y ese espectáculo de dónde surgió?

VG: De ese grupo, de *El cirquito a cuerda* que no se llamaba así, ese grupo de chicos malabaristas, acróbatas, payasos.

M: Que integraban *El cirquito a cuerda* y también por qué no se llamaban así...

VG: *El cirquito a cuerda* no sé si era un espectáculo del grupo o el nombre del grupo porque ellos hicieron dos. Yo le comenté a Huguito y me dijo que tiene una nota que salió en Basto Mundo, me dice que tiene esa nota, que tiene volantes que habíamos diseñado en esa época, divinos. Yo en el 99', en esa época, había viajado a Estados Unidos y me había traído una revista del pensamiento de lo urbano y del arte de lo urbano, ahí ponele yo conocí a Paul Auster y lo que habla de la ciudad. Y de ahí sacamos esa cita que está en uno de los volantes que Hugo me dijo que me va a alcanzar. Me dijo que lo llames, te paso Facebook, mail. Hugo es un copado como muchos de ese grupo. Ahí en “Ciudad de Neón” este chico ya no estaba (Mariano Resels) y Mario González que es el amigo de él, tampoco. Estuve pensando y yo a estos chicos ya no los vi más y estuve pensando cómo los podemos ubicar. Creo que por la Vir Massao porque yo me acuerdo que una vez me invitó a tomar algo al Bar La Capital con las amigas de ella y una estaba casada con Mario González, y él era uno de los más pensantes en ese momento.

Esto me re acuerdo. (Señala otra foto)

Me acuerdo de “Mutilidad de Rosario”. ¿Lo viste en algún lugar?

M: El de la Muni, el que era...

VG: Sí, los 4...

M: Sí, vi la foto en algún lado. Lo tengo registrado en mis cuadernos. ¿Eso fue de *Arte en la Kalle*?

VG: Eso fue más de Faca.

M: ¿Ustedes no lo hicieron con él?

VG: No, yo no.

M: Estaba una con un pescadito...

VG: Sí, medio esqueletito. Este es lo del agua. (Señala otra foto)

M: Ese es bastante posterior.

VG: ¿De cuándo es?

M: Me parece que eso ya estaba en relación con la movida que armaron después desde *Planeta X*, el *Taller de Guerrilla de la Comunicación*.

VG: En esta época, por una cuestión personal, nos veíamos mucho con Faca y con Inés y Fernando y yo porque nosotros vivíamos a la vuelta de Aguas Provinciales pero yo no me acuerdo, lo hacía de mucho tiempo antes.

M: ¿Eso en Buenos Aires. ¿Vos fuiste o ya no estabas más en el grupo? (Señalo otra foto)

VG: No, no fui pero esto es de principios, yo no fui pero me re acuerdo.

M: ¿Hicieron una fiesta acá en Rosario para juntar fondos para eso donde repartían los volantes de *Partido la Alegría al Poder* y del *Partido Demócrata Dependiente*?

VG: Sí, acá está Mariano Resels, Inés, este es Mario González. Claro, ves acá Germinal, Germinal Terrakius, Miguel Franchi. Y esto vez, *Arte en la Kalle*. (Señala otra foto)

M: ¿Y la K por qué por anarquista?

VG: Porque como que se reemplazaba todo lo que tenía que ver con la C pasaba a ser K.

M: ¿Esa es de la invitación a la fiesta? La que estaba abajo.

VG: ¿Esta de Manzaneras? (Señala otra foto)

M: Eso ya es de...

VG: Porque había salido las manzaneras...

M: ¿Por lo de Chiche Duhalde?

VG: Sí. Con el tiempo volvimos a hacer actividades. Para un 24 de marzo hicimos, nos juntamos en la Plaza Libertad...

M: ¿Habrá sido “20 años velando por usted”, año 96’?

VG: Esto es un voto, otro voto, pero la invitación no sé cuál es.

M: Arriba.

VG: Sí.

M: ¿Sacate un peso de encima, por qué decía eso? (Señalo la foto)

VG: Porque la entrada salía un peso o porque pedíamos un peso. Por ese lado.

“20 años velando por usted”. (Señala otra foto)

M: Después la otra intervención que recupera del grupo es Mc Cats.

VG: Ah claro, bien, ahí está.

M: ¿Qué era el *Taller de Arte Experimental*?

VG: Acá me voy acordando por qué nosotros nos vamos apartando con Valeria. El TAE era una materia en la carrera de Bellas Artes del plan anterior. En el 2000 se cambió. El TAE viene de la época en la que Naranjo, cuando vuelve la democracia Naranjo asume la dirección de la Escuela y con lo que se encuentra es con que había necesidad de aggiornar ciertas prácticas y darle un marco institucional. Normalmente cuando se habla de la educación en arte se habla de lo que más se conoce que es dibujo, pintura, escultura,

grabado cerámica como compartimientos bien estancos: la pintura con el oleo, la cerámica con la arcilla, la escultura con... que es lo que bueno la Escuela de Artes Visuales provincial que funciona en la Vigil, mantiene esa estructura. Naranajo la da vuelta entonces empieza un momento en el que se empieza a ver que la gente en pintura ya no pintaba, en escultura ya no había escultura de bulto y se crea el TAE y se propone como un taller de propuestas, todos los docentes de ese año, primero todos los docentes de primero, segundo y todos los docentes de segundo iban a dictar ese taller y ahí se producían cruces de prácticas. En la reforma del 2000 eso se sacó porque el devenir mismo de las prácticas hizo que eso empezara a pasar al interior de cada materia en particular. Yo, por ejemplo, en pintura en 3° año, no pinté nunca Marilé. Hice la especialidad en pintura y me recibí y nunca más agarré un pincel porque las prácticas empiezan a permearse con otro tipo de prácticas. Bueno, eso fue posible porque hubo un TAE con esa fuerza y este tipo de actividades estaban muy... Tenía esa característica. Todo lo que no se... pudiera hacer en una materia como pintura, que suponía tener una tela y demás se hacía en el TAE pero cuando yo empecé a cursar ya no era tan estricto el corte disciplinar a nivel de las prácticas artísticas y en pintura hacíamos instalaciones, performances, eso fue lo que marcó que el TAE se agotara y se terminara sacando, pero fue muy necesario en un momento. Ahí es donde yo empiezo a creer recordar uno de los motivos por los que se produce una dispersión. Porque nosotros no creíamos que eso tenía que estar adentro de una materia, que podía usarse pero no quedaba demasiado claro cuál era la articulación que establecíamos entre la crítica a la institución e insertándola en la institución. En ese momento éramos más puristas. Ahora me parece que está bueno jugar con ese adentro y afuera pero en ese momento nos hacía ruido criticando la institución pero...

M: ¿Pero como taller participaban de las actividades callejeras, o sean iban los alumnos del taller?

VG: Sí, y los docentes y se hacían actividades públicas y se evaluaba eso. Tu nota tenía que ver con eso con como habías diseñado la actividad y como había resultado.

M: ¿Por ejemplo con este de los gatos?

VG: Sí, había un personaje muy importante en todo esto fue Carlos Cantore. Carlos era un tipo que nos alentaba mucho, siempre fue oposición, nos alentaba mucho hacia la participación hacia afuera de la facultad, a generar cosas afuera de la Facultad, siempre fue oposición y siempre los que hemos pasado con algún tipo de interés especial hacia sus cátedras siempre fuimos oposición con él. Un tipo que te decía que lo que se produce en el Taller no puede ser obra de arte, es trabajo práctico. Discutíamos lo del derecho de uso. Entre el docente y el alumno había co-autoría nos decía.

M: El grupo *Trasmargen* que él creó junto con tres alumnos estuvo muy relacionado con toda la lucha de Pocho.

VG: Claro, “Pochormiga”. ¿Una de las chicas no se llamaba Patricia? Para mí y para muchos de los que estamos ahí Carlos es una de las grandes referencias a nivel de la formación de un pensamiento con respecto a una práctica, en muchos casos por acuerdo y en otros por oposición pero era una referencia. Era un tipo que...

M: Marcaba tendencia

VG: Totalmente. Además era el Quijote. Copadísimo.

Me acuerdo mucho una intervención urbana en la Plaza del Che. Esa estuvo re buena.

M: Claro, esa fue “El Hormigazo”.

VG: ¿A esa fue? Pero me parece que el hormigazo también tuvo otras actividades. No fue solo eso.

M: También se adoptó el nombre para otras cosas pero eso de diciembre de 2002, a un año del asesinato se hizo una escultura con tres hormigas grandes y una semilla en la plaza esa.

VG: Con respecto a *Arte en la Kalle* acá hay una punta grande en relación con el TAE.

M: O sea que de estas actividades participaban docentes y todo.

VG: Sí, nunca estaban todos los docentes de la misma cátedra pero nosotros, yo el TAE 1 y 2 los hice con Cantore...

M: Ah! ¿Cantore era del TAE?

VG: Era de Escultura pero al TAE por extensión iban todos los docentes, estaba una amiga que daba dibujo y Ema Bacaro que era la profesora con la que yo trabajaba en *Problemática del Arte Latinoamericano del siglo XX*. ¿A Hernández Larguía lo tenés?

M: ¿Y en esa intervención hicieron los carteles? ¿Era época de Rosario la come gatos y la instalación del Mc Donald's paralelamente? (Señalo otra foto)

VG: Sí.

M: ¿Vos en lo de UNR Liquida, estabas?

VG: No. Yo no estaba pero me re acuerdo porque nos frecuentábamos mucho con Faca e Inés en esa época.

M: ¿Y te acordás de algún otro grupo de aquel momento, contemporáneo o posterior a lo de ustedes?

VG: ¿Que trabajaran con intervenciones urbanas?

M: Sí, tipo arte callejero, activismo artístico, digamos.

VG: No.

M: Yo tengo *Arte en la Kalle*, *Trasmargen*, *En Trámite*, *Pobres Diablos*, *Cateaters*.

VG: Pobres Diablos...

M: ¿Conociste a alguno?

VG: Si, un tal Pablo que después se fue a vivir a España.

M: ¿Cuándo se van de *Arte en la Kalle*, quién sigue, cómo es eso?

VG: Nosotros nos vamos seguimos trabajando haciendo actividades nosotros o en grupo o en nuestra obra en particular. No dio para seguir generando semejantes movidas.

Me re acuerdo de lo del robocop.

Son procesos que se van, uno se cansa.

M: Hubo institucionalización como en el caso del GAC o Etcétera que pasaron al circuito internacional o nacional.

VG: *Arte en la Kalle* no, Faca sí.

M: ¿Pero como grupo?

VG: No.

M: Y los otros, ¿tenés idea de que hayan pasado por esa?

VG: No. Probablemente *En Trámite* haya podido circular y acceder un poco más a Castagnino y demás pero *Trasmargen* no, seguro que no.

M: ¿Cateaters tampoco?

VG: No, eso quedó ahí.

M: Una de las razones que Longoni dice respecto de la escisión de los grupos es cuando empiezan a llamarlos de lugares institucionales del arte clásico a los que habían decidido no ingresar y tienen que ingresar a esos circuitos, hay integrantes que quieren otros que no y ahí se rompen y empiezan a circular por eso y no tienen más producción callejera. A mí en Rosario no me parece que haya pasado eso, es más una dispersión.

VG: Sí. Básicamente lo que pasó con *Arte en la Kalle* es que para el año 97' se había producido una dispersión. Es más, del cambio del Plan de Estudios yo participé muy activamente y Mario y Mariano también pero nos encontramos en lugares opuestos y eso nos llevó también a cierta distancia porque evaluábamos cosas completamente distintas, de nuestra participación como alumnos en el diseño de un nuevo Plan de Estudios ocupábamos lugares diferentes y habíamos armado el grupo *Arte en la Kalle* juntos 5 años antes. Y esa dispersión hizo que no hubiera tiempo para un proceso de legitimación, de institucionalización, pasó por otro lado.

M: ¿Y respecto de la crisis de 2001, tenés la impresión de que la crisis haya generado algo a nivel de los grupos de activismo artístico, en algún sentido? La historia más nacional es que 2001 hay un nuevo contexto de emergencia de estos grupos. En Rosario hay algunos que se gestan en ese momento, algunos más noventistas y otros más dosmiluneros. Pero no sé si tenían relación con las organizaciones políticas del 2001, movimientos sociales. Por ejemplo, con lo de Pocho, se relaciona la gente de *Trasmargen*.

VG: Tengo 2 imágenes de toda esta gente con la que estuvimos trabajando en hasta el 2000, 99' con *El cirquito a cuerda*. En un caso, si la dispersión de esos grupos, pueden

haber quedado grupos más pequeños pero se produjo una dispersión. En un caso lo que noto es la inmersión o casi la disolución de esa individualidad artística en algún tipo de organización institucional o no porque se da algún caso de chicos que terminaron trabajando en Centros de Días, en asambleas barriales y encontrando un espacio de desarrollo profesional, en alguna dependencia municipal, mi caso ponele en la Universidad, eso por un lado y en donde la labor artística en sentido de un hecho que se instala en algún medio público y circula de alguna manera queda un poco dialogando con esa disolución, como eso de pasar tras bambalinas tras esa disolución. Por el otro, si hay gente que retoma todo esto y lo sigue desarrollando y produciendo algún tipo de curriculum con esto. Esto ingresa claramente como currículum de su obra. Como esas dos partes veo pero las cosas colectivas en sí, no. Si surgieron otras organizaciones pero yo ya no entré en contacto, sé de bibliotecas y centros culturales y todo más ligado a una generación nacida en los 80' yo soy de principios de los 70'. Y toda esta gente también pero tengo estas 2 imágenes. Uno de estos pibes con los que armamos *Arte en la Kalle* pasa atrás del telón y otros quedan delante del telón retomando y haciendo de esto una cosa individual.

M: ¿O sea el que queda adelante hace una capitalización individual de ese proceso?

VG: Claro, yo creo que ahí hubo uno de los puntos de quiebre, el tema de las capitalizaciones. Nosotros con *Arte en la Kalle* decíamos acá no hay autor y esto bien marcado por Cantore, el autor termina siendo el espectador, el que interviene en la obra. No hay obra si no hay espectador, puede ser un planteo, un proyecto pero es cuando la obra se instala en el espacio público que adquiere dimensión de obra entonces la idea de autor queda (postergada), una capitalización de este tipo de experiencias implica una idea de autor, una propiedad. Yo creo que ese es uno de los puntos de más ruido y que en muchos casos ante la posible no resolución, incluso afectiva de ese tema, se pudo haber dado ese paso detrás del telón. Bueno, quedar en un lugar, que sí era de trabajo porque sé que mucha de esta gente siguió laburando y muy comprometidamente en el ámbito de lo social, lo educativo y demás pero ya no con esta idea de que es a partir de lo colectivo que realmente somos todos iguales. Yo me acordé mucho del Cacho Sgrazutti cuando decía el problema del marxismo y del capitalismo es el mismo, los 2 suponen que el ser humano es bueno, cuando el ser humano sólo es. El proponía como instancia superadora el peronismo consigna que el hombre es, nada más. Creo que abrió para mucha gente, muchos pibes ingresantes que andaban por la Facu y demás por ahí no consideraban posibilidades de este tipo que sí las empezaron a considerar. Y 2001 como un momento en el que sí se encuentra la necesidad de, por un lado hasta la necesidad material si querés, de entrar en contacto con otros y producir entre todos y ahí se generan otro tipo de actividades que ya no las conozco.

M: ¿A vos te parece que es por una cuestión de falta de oportunidades lo de la institucionalización de las prácticas o por decisión? Algunos se van atrás del telón a producir de otra manera pero los que quedan más expuestos y capitalizando un poco la obra individualmente, es una cuestión de decisión no entrar en el circuito o si entran, es una cuestión de no oportunidades como el GAC por ejemplo que va a la *Bienal de Venecia*, que se yo?

VG: Claro, eso sí, posibilidades de.... Estábamos estudiando, a casi todos nos mantenían los viejos, otros laburaban, bueno tenés que cumplir con eso. Esto está ligado a la Escuela de Bellas Artes, corta, *Arte en la Kalle*, todo lo que quieras pero está ligado a la Escuela y yo creo que al TAE que había que llenarlo de contenidos, al taller como posibilidad de cruce de disciplinas, muchas las estábamos cruzando en otras materias y a eso había que darle un contexto, otra razón de ser y eso es fundamental, ligarlo ahí.

M: ¿Y los otros también salen de ahí?

VG: *Pobres Diablos*, sí. *En Trámite* creo que no porque yo a Traverso no lo registro de la facu. Ahí quizás habría otra cosa, como se produce ese encuentro. *Pobres Diablos* son estudiantes, Ana, Pablo, yo los tuve. Yo creo que si de alguna manera hubiese estado la posibilidad de que siguiéramos dedicando tiempo a eso y cabeza habría continuado, por un lado. Por el otro, yo creo que lo de la capitalización me parece que tiene que ver con que bueno alguien sigue sosteniendo eso y lo sigue haciendo circular y eso implica una capitalización, después hablamos de como sea esa capitalización, es condición una cosa de la otra. Pero por otro lado yo no sé si es deseable que este tipo de prácticas esté destinado a una larga supervivencia. Me parece que lo que tienen de interesante es cómo emergen y se diluyen porque si no, digamos, Bienal de Venecia, legitimación mundial del arte, ni te cuento Documenta, bueno Documenta creo que es un caso que todavía se maneja de una forma más alemana, más pura, pero no deja de ser mercado. Que hayan mandado el año pasado a Adrián Villar Rojas como representación argentina, hace dos años a Adrián y este año a Nicola Constantino y el problema que se armó con Nicola tiene que ver con... a mí me encantó lo que pasó con Nicola porque dejemos de dar vueltas y reconozcamos que la Bienal de Venecia está inserta en el mercado, de una manera un poquito más elegante pero está inserta ahí. No hay una subasta pero es mercado. Me parece que el GAC ingresando en ese mercado, yo no sé cómo puede estar circulando pero se me dificulta pensar en la eficacia política cuando empiezan a pasar este tipo de cosas. Por ejemplo, Roberto Jacoby, tenés el catálogo del Reino Sofía, "El deseo nace del derrumbe", Jacoby es para mí, es la referencia, es un artista. Jacoby es el enviado argentino, en realidad lo invitan a la Bienal de San Paulo, hace un par de años, que lleva la obra de Dilma, que se la taparon. Bueno, en el mundillo artístico dicen que Jacoby era el enviado argentino a la Bienal cuando fue Villar Rojas pero que por esto no lo mandaron, es como que es un imprevisible y no sabes lo que

puede llegar a hacer como que no se arriesgarían tanto a mandar a alguien que no sabes que va a terminar haciendo, eso es porque obedeces a una ley de mercado porque si no te chupa un huevo y mandas lo que más representa para vos la práctica que a nivel de política cultura te interesa que emerja como práctica artística de tu país pero esto como que es lo que se comenta.

Entrevista N° 9

Entrevistada: Laura Capdevilla (LC)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Te acordás de las intervenciones que hicieron con *Arte en la Kalle*?

LC: Mirá, lo que yo recuerdo fueron que todavía quedaron en la Facultad una especie de huellas, las huellas de los pies, adentro de la Facultad, como la Facultad recorrida, caminada. En la calle también, la huella nuestra.

M: ¿Es la misma que la de las manos?

LC: Entonces esa, eran pies y manos, entonces.

M: ¿Cuál era el concepto?

LC: Creo que el concepto era la huella nuestra, del que está habitando en la Facultad, la presencia. Eso fue en el 94' o 95'. Todo el tiempo se discutía todo en los pasillos en ese momento. Asambleas, tomas, cosas que de 10 años para acá aminoraron cada vez más. No vez gente comunicándose sobre alguna idea que no sea partidaria. Ahí queríamos vincularnos con la enseñanza y con el afuera. Habíamos hecho performances que se dejaron de hacer. Todo el tiempo veías gente laburando en baños, en pasillos, eso se perdió hace 10 años más o menos.

El grupo ese fue como un... en ese momento estaba *Rosarte* que creo que estaba terminando y no era un grupo politizado. Ese grupo, *Arte en la Kalle*, laburó con el Pampillón, con Adrián del *Pampillón* laburaban mucho, había gente del *Pampillón* dentro de *Arte en la Kalle*. Con ese grupo se empezaron a hacer movilizaciones más politizadas entre la comunicación artística y la opinión política. Después estuvo lo de la hormiga.

Después, era la época de Menem, pero no sé en qué año, hubo un grupo que se llamó La Hormiga, que hicieron una hormiga gigante.

M: ¿El grupo era *Trasmargen*?

LC: Ah! pensé que se llamaba la Hormiga.

M: No la intervención se llamaba “El Hormigazo”.

LC: Ah!, claro. Hicieron una hormiga gigante. Ahí estaba Carlos Cantore. Los profesores estaban muy metidos en esa movida con nosotros, en esa igualdad. En un momento apareció una cuestión privada en la Facultad, cerraron las puertas, mucho lío con el tema de la vigilancia. Ahora está. En ese tiempo se empezó a plantear y se armó mucho lío. La gente que venía de afuera no pudo pasar más y esa fue una herramienta muy certera para evitar la comunicación con el afuera.

Todo el lío de querer arancelar la enseñanza en los 90' también. Finalmente no ocurrió. Quedó a nivel de la vida de la comunicación quedó como una Facultad privada desierta. Ahora están por inaugurar un edificio nuevo en Arte y todo está puesto ahí.

M: ¿Del Galpón Okupa te acordás algo?

LC: Eso fue 95, 96, 97, 98, yo tenía 24 años. Tengo 37. 13 años para atrás. En el 98' estaba seguro. O sea que 98' a 2000 habrá durado. Fue el primer lugar ocupado como centro cultural, eran 3 galpones, 1 grande y 2 chiquitos. Los pibes hacían una movida que venían grupos de todos lados de la Argentina, pagándose el viaje a participar del proyecto ese. Empezaron mal cuando se incendió una parte donde vivía una familia con un bebé, no se hicieron nada. En ese tiempo pasaron a ser muy hotel, pasaron a ser centro cultural y alojamiento todo junto. Venía mucha gente, se quedaba mucha gente, empezó a perder la línea, el estilo, lo que querían hacer y también empezó a circular demasiado alcohol, bastante droga que ya no era necesario. A los fines, la cosa se iba a la mierda. Venía gente de Buenos Aires, yo vi obras de teatro muy lindas, lo de acá, lo más under pero bueno lo vi ahí. Lo que pasó ahí fue que en esta especie de anarquía no había nadie que decida, entonces, aparece Binner con el tema de la Casa del Tango, que es lo que pasó. Dicen que iban a desalojar a todos, el único que se mete a dar una ayuda fue el padre Santidrian y ellos no aceptaron, hubo una asamblea y no se aceptó la ayuda de nadie. Entonces, yo no te puedo explicar las cosas que escuché, había gente re lúcida a otra que decía cualquier cosa como, por ejemplo, querían tapiar todo y quedarse adentro.

No se llegó a un acuerdo y le vieron la debilidad, la Municipalidad vio que ellos estaban disgregados sin ningún tipo de acuerdo ni entre dos personas. No se aglutinaban de ninguna forma. Binner manda el desalojo y fue tristísimo. La cantidad de medios que había en ese momento. Estaba hasta la Rolling Stone que sacó una nota larga, muchísimos medios y dejaron los chicos que vivían ahí en la calle y ahí levantaron la Casa del Tango. Pero como Centro Cultural, en el mejor momento, de movida under a nivel nacional fue muy importante.

M: ¿Y cómo se formó eso? ¿Fue a partir de artistas individuales?, o ¿cómo?

LC: En ese tiempo era el auge del tema de los malabares, lo que vemos ahora como común empezaba en esa época. Los pibes se bancaban mucho haciendo malabares. Eran parejitas, familias, todos haciendo diferentes cosas pero artes urbanas, muchos músicos, artesanos y te daban todo un galpón para poder laburar. Había proyecciones, era muy variado, no era un grupo sino que empezaron a caer de todos lados. Lo abrieron, eso estaba todo con carteles, lo abrió creo que la familia que después se le quemó la parte de su casa. Creo que eran ellos los que primero ocuparon. Después despacio empezó a ser un centro cultural, fue como darle un cauce a eso. Primero fue una ocupación por falta de vivienda.

M: ¿Y vos cómo caíste ahí?

LC: Yo vivía 3 o 4 cuadras y se sabía que todas las noches había algo. Además iba a ayudar, era parte del lugar, te hacían sentir parte del lugar. Me quedé a dormir muchas veces y había mucha gente. Ahora la gente que veo que ocupa casa es como que es un grupo, en cambio, ahí había mucha gente. Había chicos, de todas las edades y todo eso que

vemos era todo campo hasta el río. Ahí los pibes ensayaban, jugaban al fútbol. Había un día que se jugaba al fútbol. Había un chorro de agua donde se bañaban.

M: ¿Había murgueros ahí?

LC: Yo creo que no.

M: ¿Alguna relación con la movida del punk?

LC: Sí, del punk sí. Había gente de esa movida. Y hay uno dando vueltas que creo que es el milanese. Yo de ahí los perdí, un par murieron, otros se suicidaron, a otros los mató la policía, posteriormente, en otras historias. Y los otros no sé a dónde están. Anduvieron mucho de viaje. Ahora me acuerdo que te puedo pasar con una pareja que vivió ahí y que yo los tengo en el Facebook, el Chelo y la Turca. Ellos vivieron ahí.

M: ¿Y ellos que hacían?

LC: Él era músico, ella no. Después se casaron, tuvieron 2 hijos, creo que estaban juntos hasta hace poco.

M: ¿Vos hacías algo ahí?

LC: No, yo iba a ver. Aparte todo lo que andaba dando vuelta más raro de la ciudad iba a parar ahí. Muchos viajeros, la mayoría músicos. El tema de la murga creo que ahí no.

Yo en mi casa tuve alojadas a dos punkis de Buenos Aires. Me las traje del Galpón porque no tenían lugar. Habían venido a ver algún recital o algo. En esa época venía la gente a ver cosas ahí o venía con los grupos de otros lugares.

M: ¿Duró como 2 años?

LC: Sí, o más también.

M: ¿Y al principio cómo se organizaban?

LC: Y al principio había algunas mentes más lúcidas y generosas. También el tema es que el egoísmo era hoy comemos nosotros y vemos si mañana vos. Había un par, 2 personas, que eran los amigables, a los que vos podías recurrir, eran como los jefes del consorcio, (risas). Uno era el sureño. Vos podías ir a hablar con el sureño y era buenísimo, algo te conseguía, te hacía entrar al grupo, era como el mediador.

M: ¿Y cómo se organizaban para dormir, para organizar el espacio?

LC: Después construyeron. En uno de los galpones más grandes que eran donde se hacían las actividades, hicieron un entepiso todo madera y ahí hicieron las habitaciones. Yo me acuerdo que ayudé a hacer una ventana, un agujero, digamos. Veías de afuera los agujeros que eran las ventanas de lo que ellos habían construido. Por eso después derivó en el hotel porque le pusieron mucha garra al instalarse. Pusieron en condiciones la cocina, el baño, había gente que no se quería ir y que aportaba. El Rosqui, tiene una casa ocupa que estaban en zona norte, *La Peluca del Peluquero*, que después se mudó. Acá enfrente de *La Chamuyera* hay una ocupa. El Rosqui era del ocupa, un viejo de los primeros del ocupa.

Se armaban roscas jodidas también. O sea lo que tuvo de bueno, lo tuvo un tiempo después aparecieron los robos, etc. lo que lamento muchísimo y me pelee con varios es que hayan dejado tan débil el grupo como para que puedan desalojarlos. Lo que habían logrado y en esa parte de la ciudad y a nivel nacional, muy pocos se daban cuenta. Era un logro muy a pulmón y de gente que no tenía un mango, se hacía el día.

M: Lo que ahora es la Casa del Tango, ¿era el galpón donde se hacían los espectáculos?

LC: Sí, porque eso después lo reformaron. Había uno grande y después 2 chiquitos al lado creo que ahora es todo uno o lo demolieron, había 1 que es el que ahora está el bar y después 2 más chiquititos.

M: ¿En las casitas más chiquitas era dónde vivían?

LC: Sí, y también se juntaban a tocar, las actividades se hacían más en el grande. Cachimba y Fito hacen una performance que la vienen haciendo desde esa época en el okupa. Uno de ellos estaba mucho en el okupa, Fito. Algo que se llama "Canciones olvidadas". Cachimba es un dibujante y el otro es un psicólogo. Con ellos también yo te podría contactar. A eso hay que buscarle la fecha pero es del 95' al 2000' tiene que andar por ahí la fecha del Okupa.

En el galpón era mucho consumo de lo que había. Eso también es parte de la cultura de esos lugares.

A veces es necesario organizar el consumo.

En ese momento era el auge del malabar, de todo lo que vemos en el semáforo.

En zona sur cuando ocurre todo el tema de De la Rúa, de la crisis esta. Toman un galpón que se llamó Mate Verde el centro cultural. Yo quise entrar y después no se pudo. Entonces iba a los eventos, al lado en la otra cuadra hay unos monoblock y una pareja que vivía ahí toma un galpón gigante con gente del barrio, lo limpian todo, hacen murales, arman biblioteca, actividades culturales para todo el barrio que se enganchó muchísimo y los ayudó muchísimo. Tal es así que la Municipalidad fue dos veces a querer meterse a trabajar conjuntamente con eso y el Seba tuvo unos huevos terribles y los sacó cagando. Habrán estado un par de años y me enteré el año pasado que no funcionaba más porque había un par de punteros ahí y se armó quilombo político entre punteros y ellos, los querían sacar, los sacaron y se terminó la experiencia.

M: ¿Desde después de 2001 hasta hace poco?

LC: Sí, hasta hace 2 años atrás. Duró un montón. Viste *Quetral* ellos estaban bastante juntos con *Mate Verde*. Del Frade iba por ahí. Ahí lo conocí a Traverso y fueron movidas que le ponían todo, se lo quisieron chupar y después mandaron a un par de punteros y se armó mucho quilombo, se cagaron a palos.

La mujer del chico hacía talleres para las mujeres de educación sexual, lo de género, talleres para chicos, se laburó mucho para el barrio. Yo no pude ponerme de acuerdo porque había una línea de trabajo que yo no entendí, no era mi forma. En mi casa se hicieron un par de reuniones. De ahí salió un grupo, que quedamos 5. Un poco de gente de Mate Verde y un poco de gente de otro lado que hacíamos intervenciones callejeras, eran textos que escribíamos grandes y los poníamos en los semáforos, eran todas preguntas, sobre educación, sobre el arte.

M: ¿En los semáforos cuando cortaba?

LC: Sí.

M: Es lo que ahora hace GIROS en la campaña. Se paran en los semáforos y ponen el cartel de campaña o como un pasacalle largo, esperan el semáforo y se van. ¿Eso hacían ustedes?

LC: Sí. No te puedo creer.

M: ¿Y ese grupo de qué año es?

LC: 2009 ponele. Hicimos un par de intervenciones. Se llamó *Metaformosis Urbana*.

M: ¿Y cuánto duró?

LC: 2 o 3 intervenciones, no más que eso. Las tres fueron iguales. Eran preguntas que hacíamos y dábamos volantes también. Estaba bárbaro porque la gente se enojaba, venía, otra hablaba con nosotros, otros te decían qué bueno, venía gente muy violenta que decía: “y a mí que me importa, qué me ponés esa pregunta, déjame ver” o que no se bancaba que alguien esté haciendo eso y otros que te daban la posibilidad de poder hablar porque te preguntaban cosas por curioso y después te quedabas hablando.

M: ¿Y eso registras que lo haya hecho antes otro grupo?

LC: No, lo único que yo sé es que en los 40' los pintores abstractos que no tenían lugar con el peronismo de presentar sus pinturas, se paraban en los semáforos con la obra en ese momento. Desesperados, viste. Pobre gente. Capaz que de ahí salió. Pero otro grupo no. Capaz que los GIROS lo vieron. Ahí estaba uno que es anarquista, otro que era del Mate Verde, otra chica que es anarquista también y otra que andaba por *Quetral*. Estaba Mate Verde, *Quetral* y el Club Anarquista que está en *Unidad y Tesón*. Más o menos era esa gente. Ese fue el vínculo que tuve con los chicos de *Mate Verde*.

M: ¿Te acordás algún grupo de mediados de los 2000 en adelante?

LC: Ahí Traverso me tiró uno que yo no conocía que se llama *Woki Toki*. Tiene una página y todos los stencils, es muy serio ese grupo.

M: ¿Y todavía dura?

LC: Sí, creo que sí. Estoy pensando en grupos independientes. Porque encima lo que hicimos era como un par de amigos que hicieron una cosa. Una de mis amigas anarquistas creo que andaba en otra historia, en otro grupete. Esto eran preguntas, nada más que el tipo

que para en el semáforo diga: “ah! mirá”. Por ejemplo: “¿usted cree que en este momento existe la educación?”. Nada más para que se lo pregunte si tenía ganas, no había respuesta.

M: Desde el 2003 en adelante, registro pocos grupos. Uno que se llama *Riesgo País*, que está desde el año pasado y viste que hay una hipótesis de Giunta y Longoni de que después del 2004 el activismo artístico entra en crisis, yo creo que por diferentes razones acá en Rosario que en Buenos Aires. No encuentro colectivos.

LC: Nosotros tuvimos con Osdy un intento de armar un grupo que de hecho hoy van a hacer una muestra en el CEC, nuestra intención era hacer algo politizado, teniendo en cuenta la política institucional. Lo que pasó fue que en las reuniones salió algo muy liviano que fue, bueno, juntarnos a hacer muestras. Se llamaba “La recontra semana del arte” que era para hacerla en contra de “La semana del arte” que se hace todos los años pero terminó en algo demasiado superficial que yo me corrí. Hoy hicieron afuera del CEC una muestra. Yo la intención siempre la tengo, pero nunca arranca la cosa. Mi intención era hacer un grupo más de choque que otra cosa. Capogrosso o el Osdy me dicen “Lauri cuando quieras hacer algún delirio llamame”. No hay mucha gente porque no se arriesgan, hay cámaras por todos lados, hay milicos. Nosotros queríamos hacer con el Osdy una intervención en el Castagnino y nos secamos el cerebro y nos dimos cuenta que nunca iba a ser anónima porque en todos lados había cámaras, en el MACRO también, la pensamos, vino una noche, pero no pudimos.

Es una tristeza pero no hay grupos. *Arte en la Kalle* y que se yo era gente que venía de la Facultad de Arte, pero era otra cosa en ese momento. Pivoteaban desde ahí, ahora es otra cosa.

M: ¿Vos estuviste en el *Taller de Arte Experimental*, lo cursaste?

LC: Sí, el TAE estaba pensado, el concepto primario era la llegada de la democracia y poder utilizar un espacio académico para poder hacer estos cruces entre las distintas disciplinas y la calle, con la base de la libertad nueva, del auge de la libertad y también poder utilizarla a nivel de currículum esa libertad. Empezó con esa idea, después terminó siendo un cruce entre disciplinas, era el único lugar donde podías hacerlo.

M: ¿Con *Arte en la Kalle* hicieron cosas con el TAE?

LC: Sí, porque en el TAE estaba Cantore, era el que ponía leña siempre.

M: ¿Vos con el *Cirquito a cuerda* y todo eso no tenías nada que ver?

LC: No.

M: ¿Y la *Escuela de Arte Urbano* cómo surge ahí?

LC: Me parece que fue posterior. Eso fue de Binner, fue posterior. Es lo que está en el río. Yo no vi a nadie del okupa allá. Eso lo armó la Municipalidad con gente que le pagan ellos.

Me volvió a la cabeza lo de Mate Verde, eso estaba buenísimo. Y vuelvo con el tema de lo de la regulación. Llegó un momento que en la fiesta había mucha gente, eso era abierto, había muchos grupitos punk. Había mucha gente y se empezaban a escabiar y había que empezar a echar a los borrachos y a las piñas. Llegaba un momento que se armaba fiero la cuestión. Estaba todo lindo cuando estaba el escenario y después a los que quedaban había que fletarlos como se podía. Esos chicos se mandaron un laburo y la madre. Eran re poquitos y el barrio estaba todo de acuerdo en que en tal fecha, octubre o noviembre se cortaba la calle y se hacía un festival, abierto totalmente. Había uno a leer poemas desde San Luis, y le decían “che, bueno basta”. Nosotros mientras comíamos algo, y era todo el día eso. Como lo que hace la Musto, una cosa así pero más barrial.

M: ¿Otras casas okupas te acordás?

LC: *La peluca del peluquero*, hay una ahora que es *El Tobogán*, queda Mitre pasando Pellegrini, dos o tres cuadras, afuera hay un tobogán. Es un pasillo, viajan, se van quedando ahí, entonces no hay mucha gente que sostenga. Ahí yo fui a ver un recital, mucha gente que labura con el cuerpo. Cuando teníamos hambre, hicieron una comida para todos, muy piolas. Toda gente muy diferente. Había un grupo que habían presentado algo, un grupo de performance.

El Osdý está con HIJOS o sea que ahí podés averiguar mucho para otros lados. HIJOS me aparece siempre en las intervenciones que voy registrando. Con *Arte en la Kalle* y con otros. El Osdý es clave porque estuvo en el Pampillón, en HIJOS y en *Arte en la Kalle*. Él armó acá, eso tiene las fotos, cuando hizo una procesión con gente que llegó de Rosario, Buenos Aires, pasearon un atuado, hicieron una especie de procesión, no me acuerdo si tenía grupo eso. Con toda gente de teatro fue. Fueron a Buenos Aires a una de las calles principales y por acá también la pasearon.

M: ¿Y el ataúd era la muerte del Estado?

LC: Sí, no me acuerdo qué fecha, en qué año era pero era por ahí.

M: ¿No fue la misma que la que hizo *Arte en la Kalle* que era una institución y atrás un ataúd pegado?

LC: Sí, yo me acuerdo de eso pero no sé si era el mismo.

M: Era algo así como muerte a la institución en general, pero no era un ataúd en sí o sea que no creo que sea el mismo.

LC: No, porque este era un cajón posta.

M: El otro tenía como pintado, adelante era fachada de un edificio y atrás pegado un ataúd que al costado tiene una foto de algún político. Fue en una intervención que se llamó “Caravana contra el poder”

LC: Claro, es que lo otro lo armó Osdý fuera de *Arte en la Kalle*. Había una mina, hicieron una performance cuando iban caminando.

M: ¿Estaban vestidos de negro?

LC: Sí, él tiene el registro porque yo una vez lo obligué que lo busque. Decile que te lo de. Una vez me agarró un raye que tenía que juntar todo ese material. Encontró las fotos. Después hubo un trabajo que hicieron *Arte en la Kalle* con el *Pampillón* también que era la “Cena de los chanchos” o de los cerdos, algo así que era gente con la nariz de chancho comiendo. Eso lo hizo Andrés, el pibe que hacía conmigo la revista, y encontró la cinta, el VHS. Así que eso hay que digitalizarlo, eso también está.

M: ¿Vos estuviste en “UNR Liquida”?

LC: ¿Eso no fue después? Me acuerdo de la imagen.

M: Septiembre de 2001.

LC: Yo fui a verlo eso.

M: Ahora armaron un grupo de Facebook donde todo el mundo sube fotos. El grupo se llama *Coordinadora de Lucha*. Era más por la cuestión de la privatización de la Universidad. Subieron todas fotos de esa intervención, hay de todo.

LC: Yo te busco los contactos de Faca y a Capogrosso que estuvieron en eso. Fernando es amigo de Pepe que es uno de los que armó *Arte en la Kalle* que está en Buenos Aires y el otro es el Chino que está acá en Rosario y trabaja en la Municipalidad. Te doy también los contactos de los okupas.

M: Bueno Laura, muchas gracias.

Entrevista N° 10

Entrevistado: Carlos Cantore (CC)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

CC: Tengo una memoria desastrosa, confundo las fechas y no me acuerdo de los nombres de nadie. Problemas que no he podido superar porque debo tener parte de aserrín en la cabeza. Quiere decir que me importa poco? Y, he estado toda mi vida metido en un vaivén entre la política y el arte. En este momento, soy una especie de anarquista suelto que no creo casi ya en la política. En la política sí, sino que no creo en los políticos y en el arte oficial lo que se vende, tampoco. Esto no es una postura para parecer distinto sino directamente no veo que haya exposiciones, hace años que no encuentro nada que me aporte algo y con respecto a la política, en función de lo que ha venido pasando en los últimos 20, 25 años, no veo nada que me pueda ni mover ni interesar. Lo cual me ha dejado bastante aislado del medio artístico no así del medio político que no practico el nivel de la política, estoy ligado a una vieja amistad, con alguien que pertenece al Partido Obrero que ahora sería el Partido Obrero que tiene un nombre más, no tiene importancia. Estoy enterado de lasocas que pasan, no en detalle, insisto en que poco me importa.

Sigo produciendo, intentando combinar lo plástico con lo político no me resulta nada fácil y cuando hicimos contacto con la gente de Ludueña, surgió en trabajo del que ya te habrás enterado, de las hormigas, que bueno, que fue la consecuencia de una larga discusión en el grupo donde yo estaba. El grupo lo integraban, seguramente lo sabés...

M: Sí, los vi en la página web pero si quiere contarme otros datos, de dónde venían y demás estaría muy bien.

CC: El grupo *Trasmargen* que es atrás del margen se formó a partir de un grupo de alumnos que tuve en quinto año, uno de los últimos años, creo que fue en...

M: ¿En el 96', puede ser?

CC: Sí, en el 96'. Hay un grupo de quinto año que tenía. ¿Tenés los nombres? Me pidieron que en las vacaciones siguientes siguiéramos reuniéndonos para profundizar un poco las cosas que yo había planteado. Eso derivó con el tiempo en la conformación de un grupo en donde yo había planteado que no quería ser más docente sino un integrante más del grupo. A partir de ahí empezamos a pensar sobre qué tema trabajar. Nos llevó muchísimo tiempo. La primera idea que se nos había ocurrido fue cubrir con una gran red lo que era el Monumento al pozo, donde después se hizo el Centro de Especialidades Ambulatorias, el CEMAR, la primera idea que se nos ocurrió era tender una gran red arriba, taparlo. Había parte de la estructura construida y con eso sugerir una telaraña que cubría un monumento al pozo. No va que en ese momento la Municipalidad decidió arrancar con el CEMAR, el proyecto se fue al diablo. Entonces otra vez en foja cero pensando sobre qué trabajar.

La idea era trabajar sobre los trabajadores, valga la redundancia, no reconocidos. Empezamos a darle vueltas a la historia y se nos ocurrió trabajar con la historia de las abejas. Pero después, como en la sociedad de las abejas hay una reina y qué se yo, por cuestiones ideológicas eso se dijo que no y tomamos las hormigas que tienen una sociedad mucho más igualitaria, es una apreciación, y de ahí surgió el proyecto de las hormigas.

A partir de eso por relaciones de uno de los del grupo, el marido de una de las chicas, Patricia Guerrero, el marido es Rodríguez que fue el que de alguna manera, durante los años que duró el grupo estableció los contactos, las relaciones. Un compañero que venía del peronismo, que tenía cierta inclinación por el peronismo. Yo con el peronismo nunca tuve nada que ver. Pero bueno, él resultó una persona ideal para hacer los contactos. Como consecuencia de eso, nos contactamos con la gente de Ludueña, hicimos una marcha de hormigas desde Ludueña hasta Tribunales por el asunto de Pocho que fue un trabajo que en toda mi vida más me "enllenó". Porque digo esto? Porque como productor en el campo del arte, ahí viene una aclaración, yo no me considero un artista sino un trabajador del arte. Y la relación entre el arte y lo que transmitía cada vez se me hizo más fuerte. Por eso dejé prácticamente de ir a las galerías perdí, por decisión personal, la mayoría de los contactos con los que habían sido los artistas, en los cuales no creo. Y te digo por qué no creo. Soy un

desvolado para organizar la charla. Porque creo que han transformado al mundo del arte en una mercancía. Y yo siempre creí y sigo creyendo que el arte debería tener una repercusión mucho más masiva, no digo total porque es imposible, social y lo que se ofrece en los museos y las galerías, en los lugares donde se exponen las presuntas obras de arte, lo que se trata es de vender un producto y yo jamás tuve la idea de comercializar la producción, por eso me quedé afuera del circuito, yo me auto-excluí.

Con el grupo, con el trabajo de las hormigas, encontré la posibilidad de ligar la producción con un grupo, el de Ludueña. A esa altura ya habíamos, más o menos, aclarado que por la problemática trabajaríamos con un grupo de hormigas que representarían a los trabajadores ignorados o desconocidos que hacen una tarea de hormiga, en función de un bien más social y no de elite como lo hago yo, quizás. Yo entiendo que ese es el trabajo de los artistas y del circuito del arte. El trabajo de las hormigas como se llevó bastante tiempo, hicimos toda una investigación sobre las especies de hormigas y conseguimos algo de bibliografía con respecto a eso, nos enteramos de cosas que ignorábamos totalmente. Por ejemplo, que algunas comunidades de hormigas, las hormigas han perdido el sexo, dado que hay una hormiga madre que es fecundada y después reproduce y tiene tal cantidad de huevos que es lo que alimenta el proyecto del hormiguero. A nivel de comparar eso con la estructura social, me aparecía que era lo más cercano, sacando el hecho de que hay una hormiga que genera todo que es la hormiga madre.

Bueno, hicimos una maqueta de una hormiga, vimos las variantes que había en América y en Europa, descubrimos que las hormigas argentinas son muy agresivas y a partir de trasladarse en barcos con la mercadería a Europa generaron un hormiguero propio que de alguna manera invadían otros que eran los natrales de allá. No coincido con esta visión política pero nos pareció y nos confirmó que la hormiga era el objeto que teníamos que laburar.

Cuando trabajamos a partir de esto, mi idea inicial era hacer un grupo de hormigas y montarlo enfrente de una casa, de un local o lo que fuera donde se ejerciera algún tipo de actividad de tipo social al margen de lo que es la producción rentada, digamos no. Ahí nos encontramos con algunos centros CRECER, con algunas organizaciones sociales que trabajaban la quinta, algún tipo de producción que los autoabastecía y les permitía un ingreso para poder subsistir.

Esto se concretó en una hormiga de papel, después fueron de hierro, después te puedo mostrar algunas fotos, y después forradas con papel, queríamos que fuera una cosa de bajo costo. Y sobre la discusión de este proyecto empezamos a pensar que colocar en el frente de una institución o un local, que no sabíamos todavía cuál era, tres hormigas, no sugería nada y ahí estuvo la idea de agregar a las tres hormigas una gran semilla que sería el germen para una sociedad futura y en Tucumán y Mitre, viste las hormigas, no están en la

posición que nosotros la colocamos porque un día algún pelotudo de la Municipalidad dio la orden de sacarlas, lo sacaron y armamos tal quilombo y las recuperamos en el depósito de los tranvías, no las habían destruido. A nivel de la Municipalidad hicimos todo un cuestionamiento y las restituyeron. Lo que pasa es que las ubicaron como les dio la gana a los operarios, eso no lo pudimos manejar.

Y bueno el tema de las hormigas fue durante la gestión de Binner que nos dio un poco de aire y el trabajo de las hormigas cuando lo estábamos pensando visitamos también una fábrica de aluminio de Buenos Aires, Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina, algo así. En función de encontrar gente que produjera de una manera social y no pensando solamente en la guita. Ahí nos recibieron muy bien y nos mostraron lo que era en aquel momento la fábrica, estaba en manos de los operarios, conoces la historia?

M: Un poco la fui rastreando.

CC: Había quedado abandonada por los dueños y los trabajadores decidieron seguir adelante con la producción y con la gestión, en algún momento esa gestión se cayó también porque ocurrió lo mismo que con los patrones. Los que estaban en la dirección se transformaron en patrones. Y entraba otra gente. No te puedo garantizar ahora, pero me parece que cuando íbamos nosotros era la primera gestión obrera pero nos atendieron bien y nos mostraron la fábrica. Por qué te cuento esto? Porque nos ofrecieron un material, entonces la decisión inicial que era hacerlas de papel pasó a transformarse en hormigas de aluminio porque era imposible ponerlas allá arriba si eran de papel no iban a durar.

Se concretó la construcción de las 3 hormigas de aluminio rellenas de poliuretano expandido. O sea le echufás adentro y se infla y le da resistencia. Las 3 hormigas iniciales eran de 3 colores distintos, la última de arriba era roja, no era casualidad.

Quiero insistir con el tema de las hormigas porque a lo largo de mi vida en el campo del arte fue la única obra que satisfizo todas mis expectativas. Por qué digo esto? Porque la idea inicial era hacer 3 hormigas, como ya te expliqué, y colocarlas en el frente de un local que no sabíamos cuál era. Después se nos ocurrió que con 1 solo de eso en la ciudad era nada. Entonces se nos ocurrió invitar otra gente, comentarles cuál era el proyecto, solicitarles que hicieran las 3 hormigas y que las ubicaran en el frente del local donde las iban a construir o en el local dónde ellos designaran. Entonces se sumaron una serie de grupos que venían laburando para la misma idea, lo único que exigíamos era que el resultado fuera, se pareciera a 1 hormiga.

M: ¿Qué grupos se sumaron al proyecto? ¿Eran organizaciones sociales, comunitarias que no tenían experiencia en el campo del arte, digamos? ¿Ustedes les enseñaban y las hacían?

CC: No, no tenían. Nuestra experiencia, nosotros lo único que hicimos fue pasarles un pequeño boceto, del esqueleto de la hormiga hecho en hierro de construcción, que lo podían

sacar de los contenedores y un diseño aproximado de una hormiga. El tipo de hormiga que resultara, o la especie, no nos preocupaba demasiado.

M: ¿Con papel eran esas?

CC: Sí, con papel. La que nosotros mostrábamos eran con papel. Ahí se largó la historia. Le habíamos planteado a esta gente que en una fecha determinada cada grupo debía montar el grupo de hormigas en frente del local donde las realizaran para señalar distintos lugares de ciudad donde hay trabajo comunitario. El tema se complicó porque hubo gente que 2 meses después tenía las hormigas listas y nosotros estábamos a mitad de camino. Entonces, el asunto era: ¿qué hacemos? Es decir, qué hacemos, si a la gente le decís que espere hasta que todos los otros terminen, se desinfla. Resolvimos que cada grupo cuando terminara su grupito de hormigas lo montara y generara en la zona una charla, una discusión alrededor de los sentidos que tenía eso.

En el 2001 vino el despelote a nivel social y nosotros pensamos a partir de que, había una serie de organizaciones que planteaban para esa fecha un montaje en la Plaza San Martín, para hacerlo público, nos avisaron. Lo cuento porque a mí todavía me pone la piel de gallina. El tema es que las organizaciones estaban todas politizadas y nosotros no queríamos quedar a la cola de nadie, de ninguna de las organizaciones políticas, de la que fuera.

Entonces dándole vuelta a la historia, decidimos hacer un llamamiento nosotros a la gente que había trabajado con nosotros de terminar para esa misma fecha, creo que fue el 21 de diciembre y convocar a la gente a la Plaza de la Cooperación que es donde está la imagen del Che. Convocamos a la gente a un horario determinado ahí y con gran sorpresa por parte de los 3 que hicimos el trabajo y del organizador nos encontramos con que había una enorme cantidad de gente. Según un diario de aquel momento eran como 600 personas. Lo cual a nosotros nos pareció fantástico pero nos dejó medio patas para arriba. No teníamos ningún discurso preparado, no lo habíamos querido preparar y el asunto era y ahora qué hacemos. Algo habrá que decir. Y no va que ocurre que un grupo de teatro que no me acuerdo cuál es el nombre, de la zona sur.

M: ¿La gente del Bajo Fondo de La Grieta?

CC: Puede ser, planteo que ellos tenían preparada una obrita para esa fecha si nosotros autorizábamos que la hicieran. Nosotros dijimos que nosotros no teníamos nada para decir, había libertad para decir y hacer lo que quiera. Eran 4 o 5 ellos, dijeron bueno. Sacaron una soga como de 15vmentros la pasaron por entre la gente. Uno de ellos se paró delante de la gente y dijo: “bueno, de este lado son las hormigas rojas y de este lado las hormigas negras. Vamos a hacer una encuesta”. No teníamos la menor idea de lo que iba a ocurrir. Entonces hacían preguntas, según la cantidad de respuestas de un lado o del otro, armaron una pizarra entonces iban señalando “hormigas rojas, hormigas negras” (hace seña como

anotando en un pizarón). Entonces hacían el conteo de quienes estaban de un lado y del otro.

No teníamos la menor idea en dónde iba a terminar, en un momento apareció uno del propio grupo vestido de oso hormiguero con la intención de comerse las hormigas. Lo vapulearon, lo empujaron de un lado para el otro, de las rojas a las negras y que se yo. Hasta que consiguieron que el oso hormiguero se retirara. En ese momento uno de ellos planteó por qué en vez de pelearnos entre nosotros no nos unimos y la luchamos juntos. O sea sacaron la pizarra, la sogá y quedamos todos del mismo lado. En esa instancia alguien dijo que en ese momento en el Monumento hay una convocatoria de las distintas organizaciones que habían estado en la Plaza San Martín a reunirse en el Monumento.

Nosotros dijimos, bueno vamos con nuestra hormiga y hacemos acto de presencia. Así fue, nos conocimos con otra gente que no conocíamos y llevamos nuestras hormigas que había de distinto tamaño y calidad, no digo calidad en cuanto a nivel de producción, digo había una hormiga pequeña hecha con cajitas. Se reconocía que era una hormiga. Había otra enorme, hecha con una bolsa de consorcio rellena con no sé con qué cosa. Cada uno fue con su hormiga, participamos del acto y ahí terminó la historia.

M: ¿De la Plaza de la Cooperación se fueron en caravana al Monumento?

CC: Sí, no fuimos los 600 que estábamos ahí pero sí fuimos un número importante. Si es cierto lo que decía el diario. Yo no tengo la menor idea cuánta gente había. Había mucha gente. Cosa que fue una enorme sorpresa, una enorme satisfacción y bueno, participamos del acto ese con presencia solamente con las hormigas y en la medida en que el acto se fue diluyendo cada grupo se fue con su propia hormiga y ahí se terminó la historia.

M: ¿A eso se le llamó "El Hormigazo, después?"

CC: Claro. Una compañera fallecida mía de la Facultad que le había interesado la propuesta, con la única que yo mantenía más o menos contacto, esta mujer le comentó a su hija, que vive en Italia, el proyecto, la hija diseñó un grupo de hormigas que se mueven, las que están en la página. Eso colmó mis expectativas, no volví a ver un hecho en el campo del arte que juntara gente en función de hablar de los más desprotegidos. He visto un par de muestras en Buenos Aires de tipos importantes. Las de Dalí, por ejemplo. Yo soy muy tajante con lo que digo. Más allá de las condiciones plásticas de Dalí era un reverendo hijo de mil puta y yo no lo puedo asimilar. También vi una muestra de Irmí, ese es argentino, un tipo muy importante, vino a la Facultad, con una obra que yo no conocía demasiado pero con una actitud crítica y reflexiva sumamente importante que les tomó el pelo al alumnado como si fuera recién nacido. Hasta los de 5° año, un tipo muy abierto con una obra que puede ser discutible pero planteó un cambio permanente. Vi algunas muestras de ese tipo de obras a partir de saber que los tipos caminaban para cierto lugar.

M: ¿Ahí todavía no se conocían con la gente de Ludueña o sí?

CC: No, ya nos conocíamos.

M: ¿Entonces fue en el 2002?

CC: Sí, entonces habrá sido en el 2002. A Pocho lo mataron en el 2001?

M: Sí, el 19 de diciembre de 2001.

CC: Entonces, la hormiga fue en el 2002.

M: ¿Ellos fueron ahí, a la Plaza ese día?

CC: No sé. Preguntáselos.

M: ¿Ya había hecho la marcha desde Ludueña hasta Tribunales?

CC: Sí, ya la habíamos hecho.

M: ¿Y esa en qué consistió bien?

CC: En una bicicleteada desde Ludueña por la calle Balcarce. Nosotros en ese momento, el compañero organizador de las reuniones tenía una traffic, trajimos la hormiga en la traffic y veníamos atrás de las bicis. Nuestra manera de participar de la marcha era desde el auto pero no teníamos otro medio de movilidad.

M: ¿Instalaron la hormiga en la puerta de Tribunales?

CC: Sí, durante el momento que estuvimos ahí. Para no estirar demasiado la cosa yo creo que esa obra más allá de los valores plásticos, porque no parecía que fuera y si la ves en la Plaza de Che, no es nada del otro mundo pero el efecto simbólico que tuvo se mantuvo mucho después de lo que hicimos nosotros. Aparecieron hormigas pintadas en las paredes, en el piso, en las veredas, en la Plaza San Martín, no sé si todavía estarán. Una me parece que ya no.

M: En el medio de la Plaza había una que pintó el Mono Saavedra.

CC: Exactamente, el Mono Saavedra. Él se dedicó a pintar hormigas por todos lados. Por decisión propia pintó hormigas en los pisos, en las paredes, una que es todavía visible en Maipú y Rioja, por ahí. Bueno, ahí termina el trabajo de las hormigas.

M: El Mono me contó que en Ludueña la gente le pide que le pinte la puerta o las paredes de la casa con las hormigas, o en las paredes. En el barrio se ven muchas hormigas. Son sobre todo de hace algunos años pero lo llamaban mucho para que les pinte hormigas.

CC: Yo creo que lo asumieron como una cuestión personal en la que ellos se sintieron representados. No tuvo demasiada repercusión a nivel de los medios. Ni siquiera sé si les dan el valor de una intervención en el mundo del arte. Pero yo creo que si el arte sirve para algo es ese el ejemplo. Si no me temo que a esta altura no sirve para nada. Me pongo muy mal.

A partir de ese trabajo mantuvimos una cierta relación con la gente de Ludueña. El grupo nuestro quedó ahí medio en ver qué hacíamos. Un día me convocaron para hacer un trabajo en el Monumento a la Bandera, el propio grupo *Trasmargen*, porque venía un grupo

de jóvenes que en principio iban a venir de distintos lugares al Monumento y que el compañero este que yo te digo nos pedía que hiciéramos algo para ellos por el momento que estuvieran. La idea era hacer relacionado con las hormigas algo que tuviera que ver con un producto que saliera rápido. A mi se me ocurrió la posibilidad de modelar algo, no la hormiga, algo y hornearlo en el lugar a partir de una técnica que se llama “Raku”. Vos la modelás la dejás orear un poco y con la misma arcilla húmeda, la metés en el horno y en un procedimiento que es bastante rápido la podés hornear y obtener en 4 o 5 horas un buen resultado. Es una técnica milenaria, no muy conocida. Yo hice la propuesta y le interesó a mi grupo pero cuando estábamos en la discusión, aparece el dato de que ya los chicos habían sido convocados, que venían para una fecha determinada, yo no lo sabía todavía. Me agarré una calentura del demonio y lo mandé al grupo al carajo.

M: ¿Y eso por qué año fue más o menos?

CC: Lo de las hormigas fue en el 2002, entonces eso debe haber sido en el 2003, 2004. No los mandé al carajo, no me peleé con ellos pero les dije que me extrañara mucho que el grupo me convocara y me preguntara qué hacer cuando el grupo tenía ya resuelto, que ya iba a ser en la plaza, en el Monumento y en una fecha determinada. Yo siempre creí y eso lo puse en práctica en la Facultad de Humanidades, en mis cátedras a lo largo de muchos años que lo que vale la pena es el trabajo grupal. No niego el trabajo individual porque yo sigo haciendo trabajo individual pero con un sentido más grupal, no digo popular porque el término popular es medio conflictivo, pero para un grupo de gente amplio. A partir de que yo creo que el arte ha quedado reducido a un grupo de elite que son los que van a las galerías y no se entiende un carajo tampoco y van y aplauden porque se ponen en primera fila para las fotos. Yo no tengo nada que ver con eso.

Cuando me enteré de que estaba medio cocinado lo del Monumento porque ellos mismos me lo dijeron, yo les dije “yo ya no estoy más en el grupo así que hagan lo que quieran con él”. No me parece que sea la manera en que habíamos venido trabajando. No se concretó ese trabajo y yo quedé con una calentura de todos los demonios, después se me pasó un poco, sigo viendo a algunos de ellos pero bueno en aquel momento di por terminada la historia del grupo Trasmargen.

M: ¿Y ellos siguieron trabajando como grupo o se disolvió?

CC: No, se disolvió, 3 de ellos venían de la Escuela de Bellas Artes, 1 de ellos que estaba más politizado sigue haciendo un trabajo de tipo social vive en uno de los edificios de Oroño y una Avenida que la cruza, yendo para Buenos Aires.

M: ¿27?

CC: No más allá.

M: ¿Uriburu?

CC: Me parece que sí. Ahí hay un conjunto de edificios que serían FONAVI. El sigue laburando ahí a nivel de organizar algunas cosas en función de favorecer la situación de los más desprotegidos. Las otras 2 chicas se dedicaron a hacer vitro, cosa que yo nunca aprendí y tienen una producción que me parece interesante pero atada a pedidos de algún arquitecto. Cosa que no cuestiono pero yo no quiero saber más nada de que alguien me dé órdenes. Por eso te dije que soy un anarco, sin tener muy en claro cómo platea el anarquismo responder el problema social. Eso me la podrías explicar.

A partir de ahí eso fue en el 2002, yo seguí estando en mis cátedras en la Facultad de Humanidades y Artes, era docente de 1°, 2°, de 5° o sea que todo lo que acabo de decirte blablablá...

M: ¿Ahí estaba el TAE? ¿Hicieron algunas actividades junto con Arte en la Kalle?

CC: No, con el TAE que era el producto de la participación de un grupo inicial, el director era Rubén Naranjo, convocó a distinta gente a participar en la Facultad, le dieron un cargo, te digo esto porque Naranjo había sido director de la editorial de la Biblioteca Vigil, había sido el organizador de la Escuela de Arte ahí y él nos convocó a mí, a Escandel, a Carnevale, a Edmundo Iura, a Giglione

En la Facultad funcionó un grupo, unos pocos que habíamos estado en la Vigil y que teníamos. Amadei vino en lugar de Horacio Quiroga fue el arquitecto del edificio nuevo de la esquina de la Biblioteca Vigil, el que tiene 6 pisos. Un tipo muy capaz. En un momento fue docente de la Escuela de Arte de la Vigil, después porque tenía actividades en Arquitectura, la dejó a la que era su compañera, su mujer, María Zulema Madem. Ella también vino a parar a la Escuela de Arte.

M: ¿En qué consistía el TAE?

CC: El TAE era un producto de la discusión del Plan de Estudios nuevo. Yo ingresé en la Facultad en el 84', los milicos se fueron en el 83. Naranjo convocó a un grupo de gente que había llamado para organizar la Escuela de Arte de la Facultad. En aquel momento estaba Prieto, Fernando Prieto que era radical. Lo convocó a Naranjo que era de la izquierda. Y según me lo comentó el propio Naranjo cuando Prieto lo convocó le dijo: "Para qué me llamas a mí si yo estoy en la otra vereda?". Prieto le dijo porque conozco tu trayectoria, sé lo que hiciste en la Vigil y quiero que acá armes una Escuela de Arte como vos creas que más convenga. Naranjo trajo alguno de los que habíamos estado en la Vigil a la Facultad. Hay muchos detalles para contarte.

Lo de la Facultad no prosperó demasiado porque la gente que venía de antes del 84', que no digo que eran procesistas pero estaban prendidos al puesto, no aceptaron muchas de las sugerencias de Naranjo y menos trabajar en un TAE que era un lugar donde un día a la semana todos los docentes de un nivel, se tenían que reunir con los alumnos de ese mismo nivel y charlar un proyecto que tenían que proponer los alumnos y la función nuestra era la

de tratar de orientarlos, no dirigirlos, sino orientarlos y hacerlos pensar sobre si el proyecto tenía sentido.

M: ¿Había uno por año?

CC: Sí, TAE 1, TAE 2 hasta TAE 5.

Bueno, esto la mayoría de los docentes que venían del proceso lo resistieron porque les quitaba el lugar de privilegio que ocupaban como Titulares de la Cátedra. Con las sucesivas cambios de director esto se acentuó, ahí estuvo como director Rubén Porta, un tipo muy querido por el alumnado pero a nivel político, desde mi perspectiva, blandito que hizo lo imposible porque la escuela siguiera marchando. Aparecieron problemas que no eran fáciles de resolver, él los resolvió desde su punto de vista y yo empecé a no acordar con él tampoco. Es decir el TAE era una vez a la semana, había que reunir a todos los docentes y los alumnos del mismo nivel y el alumno tenía que proponer el proyecto y los docentes cuestionárselo, afirmarlo, negarlo, fundamentando todo lo que se hacía pero el docente perdía el lugar de privilegio que tenía como Titular de la Cátedra. Fue resistido y Porta entró en la variante de ubicar a los docentes en los días que a ellos les convenía, es decir, sacó a uno de 1° y lo puso en 3°, a uno de 5° lo puso en 2°, hizo algunos cambios como para poder cubrir las necesidades de la Escuela y eso hizo que el TAE se fuera al carajo. Porque cada docente que iba hacía lo que podía pero no había reuniones de docentes, Porta no convocó a reuniones de docentes para ver qué hacer y bueno el TAE.

M: ¿Se hicieron intervenciones urbanas importantes desde los TAE? En una compilación que hizo Inés Martino aparecen algunas intervenciones urbanas como “Caravana contra el poder” que hicieron desde *Arte en la Kalle* aparece que también participaba gente del TAE, no especifica de qué nivel. Alguna otra de *Arte en la Kalle* menciona al TAE como que lo hicieron juntos.

CC: Tendría que saber de qué año son.

M: 96’, 97’ antes de 2000. Y con *Trasmargen* había dos proyectos más. Uno el del “Parque de la memoria” y otro de la Plaza de la Memoria acá.

CC: Uno, “Plaza de la Memoria”, fuimos a la Plaza San Martín una serie de paneles que plantamos en los canteros, y eso eran referidos a la relación que existía entre lo que era la Jefatura de Policía y lo que era el Tercer Cuerpo del Ejército que estaba ahí en la esquina, cruzando. Entonces, había paneles que hablaban sobre la tortura, sobre la desaparición de bebés, sobre la destrucción de la industria, eran 11 en total. Conseguimos los permisos, los plantamos en los canteros, eran estructura de casi 3 metros de alto por 1 metro. Todo de hierro, y hacían alusión a lo que acabo de decir. La interrupción del proceso democrático por parte de las 3 fuerzas armadas, la desaparición de bebés, el robo de los bienes de las personas que secuestraban, la red que cubría América, parte de Brasil y Uruguay, nosotros

pensábamos que era un plan organizado por los yanquis. Si lo miramos me voy a acordar bien.

Eso se hizo en una fecha que no tengo presente.

M: ¿24 de marzo del 2000?

CC: Sí, puede ser.

M: Justo había una marcha convocada.

CC: Sí, por los distintos partidos y organizaciones estudiantiles partidarias. Como en el caso de las hormigas, que fue posterior, no queríamos sumarnos a la cola de nadie. Pero conseguimos los permisos para poner los paneles en la plaza. Cruzaban en diagonal, los milicos estaban allá y acá estaba la jefatura, hicimos una diagonal que daba vueltas detrás del Monumento a San Martín y llegaba casi hasta el otro lado, en donde se planteaba distintas instancias que tenían que ver con lo que había sido el proceso militar.

M: ¿Cuando el grupo surge estaban como más abocados a la problemática de los derechos humanos?

CC: Nombrado como derechos humanos no sé si lo usamos ese término en aquel momento, pero sí, tenía que ver con estar en contra de todo el proceso militar, del atropello a las libertades individuales, queríamos participar y lo hicimos con realizaciones plásticas que tenían mucho que ver con, en mi caso, la producción anterior. Es decir, hechos visuales que no podíamos producir un hecho como el que se produjo después con las hormigas, ni teníamos idea. La preocupación por lo social era parte de la preocupación del grupo. ¿Cómo vinimos a parar acá? Me perdí.

M: Estábamos hablando de esa intervención y yo le preguntaba si antes de que venga lo de las hormigas, cuáles eran las otras motivaciones del grupo, en el sentido de cuáles eran las preocupaciones sociales específicas.

CC: Era hacer una propuesta plástica que estuviera más cerca de la gente, con un lenguaje que permitiera en principio a cualquiera acceder, cosa que era irrealizable. Que la gente pudiera decodificar qué era lo que venía. Por eso esos paneles tenían cosas que eran más que obvias. Preocupados por transmitir la idea caímos en unas soluciones plásticas que eran algunas buenas y otras no. En conjunto creo que la cosa funcionaba y tuvo una buena aceptación.

Después de eso vino el de las hormigas.

M: ¿Tenían relación con otros grupos, por ejemplo con *En Trámite* que era el de Traverso?

CC: No, lo conocíamos a Traverso, teníamos idea de qué era lo que estaba haciendo pero lo de Traverso, por lo menos en mí, no entendíamos muy bien de qué carajo hablaba. Después con el tiempo se expandió el concepto de que él trabajaba a partir de un amigo que había dejado la bicicleta, que desapareció la bicicleta y el amigo.

M: Desapareció el amigo y quedó la bicicleta.

CC: Exactamente. Nos vimos un par de veces con Traverso pero no hicimos nada juntos. Como consecuencia de eso vino lo de las hormigas.

M: Eso es, entonces, lo que produjeron como grupo.

CC: Sí. Hicimos un proyecto para el Parque de la Memoria en Buenos Aires, está en internet. Que era un proyecto descomunal. Abarcaba 23 metros de largo, era paredes de hormigón, volamos como locos y contamos con la colaboración de un entendido en computación que hizo la planta de lo que queríamos y él levantó las imágenes en base a las explicaciones. Hizo más o menos lo que queríamos. Participamos de la convocatoria, no fuimos elegidos pero figuramos en el libro que, si no recuerdo mal, el gobierno de la ciudad editó un libro donde figura este proyecto y creo que otros.

Después de eso vino lo de las hormigas y después la convocatoria al Monumento que no se hizo que fue el golpe de gracia.

Yo me he plateado desde hace mucho tiempo que el arte es para una elite y que lo han transformado en una mercadería y yo con eso no tengo nada que ver. A sabiendas de que me he quedado solo. No me estoy lamentando porque lo elegí.

Estamos metidos en un engranaje en el cual es muy difícil zafar, no creo en los políticos ni en la institución llamada artística.

M: No he visto nada a nivel del arte individual ni colectivo que haga referencia a la ciudad y a lo que está pasando. Hay un gran problema de visibilización de ese conflicto en la ciudad.

CC: Sí, sí. Mi pregunta es desde el arte qué cornos puede hacer uno. Yo me sigo preguntando eso porque no creo en los políticos, creo en la política, algunos son más decentes que otros pero en términos generales se cambian de camiseta todo el día.

M: Y esos años, fines de los 90' y principios del 2000, ¿fueron años en los que hubo más producción colectiva. Después hacia mitad de la década del 2000 eso ya decayó?

CC: Porque se ha potenciado el individualismo, yo creo que en este momento yo quiero ser yo y vos arreglátela. Todos hacen lo mismo, todos corren atrás del auto y los problemas de la sociedad le importan a muy pocos. Una visión que quiero que no sea pesimista, creo que sea realista.

M: Los grupos de Buenos Aires, de La Plata, algunos de Córdoba también hacia 2004 el arte más callejero colectivo se apaga. En algunos casos por ciertas disputas por entrar en el circuito institucional del arte, hay algunos grupos que los empiezan a convocar de bienales, se arma el problema interno entre si aceptar o no y se rompen. Acá no pasa tanto eso. Los que registro de aquella época son *Arte en la Kalle*, *En Trámite*, *Trasmargen*, *Pobres Diablos*...

CC: Sí, *Pobres Diablos* eran alumnos de la Facultad.

M: Son de 2002 ellos.

CC: ¿Pero desaparecieron?

M: Sí, no están más. Y después un *Taller de Guerrilla de la Comunicación* que se llamó *Cateaters*. Es todo lo que registro de esa parte y durando hasta mediados de la década del 2002. Después no registro mucho más. Hay un grupo contemporáneo que se llama *Riesgo país* que hace algunas intervenciones, performances y también algunas cosas gráficas. La otra vez hicieron una performance en el Parque España, cuestionando la privatización de los espacios públicos que se llamó “Mío” y otra un pegatina de afiches. No sé si desconozco otros grupos o si es que no hay.

CC: Yo lo desconozco completamente. Insisto en que me auto-aislé lo cual es una locura pero no encuentro nada que me interese que apunte a los problemas reales de la sociedad.

M: ¿Y de aquella época, además de los grupos que le nombro recuerda algún otro?

CC: Había un grupo de La Plata, *Escombros*, que tuvo una producción bastante más importante.

M: Sí, yo le pregunto de Rosario.

CC: Cuando me preguntan alguno conocido si sigo produciendo y se expongo, o si lo voy a hacer, le digo “no sé”. Y cuáles son los grupos que exponen: “ninguno que me importe”. No encuentro nada que valga la pena. Yo creo que vivimos en una sociedad egocentrista, autoritaria, a pesar de que este gobierno han aparecido cosas que me parecen rescatables. Dentro de ese esquema el arte no sé qué función cumpliría. Yo sigo trabajando en ese proyecto que te digo porque para mí el arte es mi tabla de salvación. Si no estuviera haciendo esto, no sé qué haría, no haría nada.

Cualquiera puede ser un artista. Yo detesto la palabra artista. Cualquiera puede ser un creador. Haya o no haya estudiado. La ventaja que tiene trabajar con gente que no es del campo artístico es que no tiene las influencias de la historia del arte y de todas las pelotudeces que se vienen escribiendo desde hace no sé cuántos años. Vos lees los libros y yo lo he cuestionado a Miguel Ángel, por ejemplo. Me dicen: “¿cómo lo vas a cuestionar a Miguel Ángel si es un genio? Digo: “¿por qué no voy a cuestionarlo?”. Contame cuántos otros al lado de él tenían la misma capacidad de él. Yo no lo sé. Pero no es un hongo en el desierto. Un tipo con esas condiciones se nutre de un grupo social que piensa más o menos cerca de él. Lo que pasa es que este se ligó a la Iglesia, al poder y por eso llegó a estar donde está. Los artistas están ligados a lo que están ligados. Es lo mismo. Es una simplificación pero es lo mismo.

El caso de Miguel Ángel es un caso emblemático, allegado al poder y por eso tenía los espacios y los lugares que quería y además tenía sus artistas propios, no me cabe la menor duda. Yo no estoy cuestionando eso pero hasta ahora nadie pudo contestarme si había

otros al lado de él como él. Yo estoy seguro que los había pero lo que pasa es que no se ligaron al poder y ahora pasa lo mismo.

M: ¿Ustedes estuvieron en la acción de cambio de nombre de la calle Presidente Roca? Creo que eso lo hicieron con Hugo Ojeda. Hubo varios cambios de nombre a la calle Roca, igual.

CC: No, no estuvimos. Hugo Ojeda que lo conozco también tuvimos ligados, no sé por qué no estamos ligados, porque yo soy un solitario. Nosotros el trabajo que hicimos en la Plaza San Martín, la Plaza de la Memoria, nos empezamos a dar cuenta en algún momento, el marido de esta chica que era organizador, nos ligamos con él porque todos los trabajos fueron a parar a la casa de él a Granadero Baigorria. Y de ahí en más hemos estado tratando de encontrarle una ubicación definitiva. En Granadero Baigorria se instalaron 3 trabajos de esa obra, 3 o 4, no me acuerdo. Cuando entras por el primer acceso, hay una Estación de servicio, enfrente hay instalado uno de los trabajos. Después por la misma calle que entrás apenas doblás, avanzando un tramo hay otro instalado, y después en donde se intersecta, antes de la vía, hay otro también instalado que son esos paneles que te dije. Y después hay otro en el camino de entrada a lo que es la calamita, ahí hay otro. Ahí hay una cabina de energía y delante de la cabina, hay uno más. No sé en qué estado están. A uno lo habían pintado, le habían escrito cosas. Como consecuencia de que nunca conseguimos un lugar estable, parte de la obra la tenía Ojeda si no se hinchó y la vendió como hierro viejo porque la tenía en el patio de la casa.

M: Y la primer muestra que hacen en el CEC, ¿a partir de la cual surge el grupo, cuál era?

CC: ¿Cuál?

M: A fines del 96'.

CC: Ah! Hicimos una muestra en el CEC sobre el final de lo que era el 5° año con los alumnos, ahí surge la idea de que yo me siga reuniendo en el verano con ellos para profundizar algunas cuestiones que me habían planteado.

M: ¿Y la muestra de qué era?

CC: De los trabajos que habían hecho ellos. La otra historia ya te la conté.

M: Bueno, muchísimas gracias.

CC: Me sigue preocupando que Ojeda tenga toda esa chatarratería, porque se sigue arruinando todo y él le debe hinchar las pelotas. A esta altura ya no es más una obra artística, sirve como documento, tenía sentido en el momento que se hablaba de tortura, sobre robos de bebés, etc. ahora que muchos de los torturadores están en cana y otros se han muerto va perdiendo vigencia. Con el tiempo todo se va diluyendo. Hace mucho que no lo veo a Hugo, no sé en qué anda. Un luchador.

O te sumás al sistema o te quedás siempre afuera porque cuesta trabajo abandonar las viejas ideas que uno tenía. Y, por otro lado, porque creo que para hablar sobre determinadas problemáticas debés vivirlas, no escucharlas.

Para mí es muy complicado, yo soy bastante solitario.

Hay poco laburo en serio y no para la foto porque requiere mucho esfuerzo, no digo sacrificio pero...

Nosotros cuando laburábamos en el tema de “El Grito”, lo único que nos alegramos es que fue un intento de ayudar a la gente a que empezara a gritar, fue en el momento justo pero no lo habíamos pensado, salió.

En cambio el del “Parque de la Memoria” tenía toda la carga del proceso encima y queríamos putear todo lo que podíamos. Pero la obra no era para putear sino para reflexionar sobre lo que había ocurrido. Lo de la “Plaza de la Memoria” también, algunas cosas...

M: ¿Gritar contra el neoliberalismo puntualmente? ¿Que la gente gritara con lo que estaba pasando después de mediados de la década del 90’?

CC: Eso fue en el 86’.

M: No, en el 96’.

CC: Sí, perdón.

M: Presidencia de Menem.

CC: Yo soy un despistado. Lo único que después, analizando los trabajos con el grupo, decíamos que lo de El Grito fue en el momento oportuno, en el 96’.

M: Sí, 96’ o 97’.

CC: Lo de las hormigas también fue en un momento oportuno. Sin que fuera una especulación, el grupo sufría las consecuencias de lo que estaba pasando y como consecuencia de eso surgían los trabajos.

M: Sí, 2 intervenciones muy acordes a la realidad porque en el 97’ empiezan algunos cuestionamientos más serios al modelo neoliberal, desde la educación, desde los trabajadores, algunas protestas contra los ajustes, etc. Y en el 2002 estábamos en plena crisis 2001. Muy a tiempo.

CC: Ninguno de los 4 estaba demasiado politizado. El más zurdo era yo, obviamente. Si bien yo había planteado la horizontalidad, yo les llevaba 30 años de ventaja, entonces evidentemente, una experiencia de vida que me permitía, esto lo fui viendo con el tiempo, que me permitía argumentar de una manera más rotunda que lo que podía hacer el resto pero no porque era mi interés manipular la cosa. En esa experiencia aprendimos todos cualquier cantidad. Y mi perspectiva con el arte sigue siendo esa, seguir aprendiendo cosas pero con las mayorías, no con estos pelotudos que van a las exposiciones.

Hay una realidad que no es que me satisfaga pero me tranquiliza y es que en el campo del arte no hay novedades, y en el campo de la música tampoco. Hay repetición de los momentos más importantes de la historia de la música. Ahora hay imitadores de Los Beatles.

M: Muchas gracias, otra vez.

CC: Pará que te traje unas fotos. Cuando hicimos “El Grito” hicimos una maqueta, estas imágenes son la de la maqueta. Ya la habrás visto en fotos. Esta era la maqueta. Nuestra obsesión llegó al límite de reproducir lo más parecido posible lo que iba a ser el laburo.

Ahí ya está instalado. (Señala una foto de su archivo personal)

Yo te decía que nuestro primer espacio era el Monumento al pozo, cuando quedamos culo al norte por lo del CEMAR, dijimos: “¿y ahora qué hacemos?”. Empezamos a pensar en un espacio abierto que se viera desde distintas perspectivas y el único que reunía todas estas características era este, que desde una cuadra vos lo podías ver.

Esta es la obra instalada. (Señala otra foto)

Después hemos hecho comparaciones entre la maqueta y la foto y no hay mucha diferencia. Esto era en la terraza de mi casa.

M: ¿Lo conceptualizaban como grito de los oprimidos, grito de los sectores más postergados? ¿Qué definiciones aparecían ahí?

CC: Había que gritar, gritar contra todo. No era un grito de los oprimidos, en particular. Era nuestro grito también contra las cosas que no nos convencían para nada y el tema político ese grupo estuvo siempre ahí latente pero sin profundizar. Cuando lo profundizamos se fue al carajo, yo dije no, me voy.

Estos son intentos de las hormigas para ver cómo funcionaban. (Señala otra foto)

Yo las hice en papel.

M: La posición no tiene nada que ver a cómo quedó ahora.

CC: No, nada que ver.

Este es el que yo te decía que todavía está. (Señala otra foto)

CC: Esto era el registro de...

M: ¿Y esto por qué se pintó? Dónde dice el hormigazo.... Porque después se hicieron más hormigazos, se llamó hormigazos a otras protestas que hicieron también.

CC: Eso fue porque mi compañera le comentó a su hija en Europa y después todos lo tomaron.

Estas son las primeras hormigas originales. (Señala otra foto)

M: Mirá Emilio, este es uno de los chicos que coordina la *Murga de Los Trapos*, de Ludueña. (Señalo otra foto)

CC: No lo tengo presente.

Esta es la primera hormiga de aluminio. (Señala otra foto)

Estas son inscripciones que estaban ahí en el barrio de Pocho.

M: Sí, la Plaza está acá a una cuadra.

CC: Esta era la estructura. (Señala otra foto)

M: Entonces esta foto en la que está Emilio indica que estuvieron ese día en la plaza.

¿Estas son las que se instalaron ahí en la plaza, la roja?

CC: Sí, la roja sí.

Esto me parece que es allá cerca de... (Señala la misma foto que miramos previamente)

M: Esto debe ser en la marcha porque esta es la Plaza de Ludueña.

CC: Una roja una amarilla y una naranja.

Estas son dos tomas del lugar donde las ubicamos.

M: ¿Y el amarillo y el naranja por algo en especial?

CC: No, subimos del amarillo al rojo.

La ubicación definitiva está acá. Después la ubican de cualquier manera. (Señala otra foto)

M: ¿Y quiénes la instalaron?

CC: Nos ayudó gente de la Municipalidad. Nosotros dirigíamos dónde colocarlas y ellos las soldaban ahí arriba. Llevaron los camiones con las escaleras mecánicas.

M: ¿Por qué eligieron la Plaza de la Cooperación?

CC: En este momento no te sabría decir, en principio porque estaba el Che aunque no todos los que estábamos ahí éramos guevaristas, de hecho, yo tampoco lo era. Pero pienso ahora que tanto el Che como Gandhi son figuras emblemáticas que han cambiado la mentalidad de una porción importante de la humanidad.

Estas son de la Plaza de la Memoria. (Señala otras fotos).

Ese es el símbolo del mundial 78' que era la pelota entonces nosotros lo transformamos en un sol con espinas. Cada una tenía su explicación. (Señala otra foto).

Eso era la destrucción de la educación. Un edificio que significaba la educación quebrada que podía ser la entrada a un edificio educativo. (Señala otra foto).

Ese es el que está instalado ahí en la entrada de Granadero Baigorria. (Señala otra foto).

De todas maneras todo eso adolece del hecho de que uno no sabe si la gente entiende algo o no entiende nada.

Las Malvinas. (Señala otra foto).

Esta es la que te decía la red que abarcaba América del Sur. (Señala otra foto).

Esa es la ruptura del sistema democrático con 3 puntas que representaban las 3 fuerzas armadas. Con un lenguaje que no sé si todo el mundo lo entendía. O sea que lo complicado del tema es abordar una problemática social del momento y con un lenguaje comprensible en el momento y no 20 años después. (Señala otra foto).

Esta es la complicidad de la Iglesia. (Señala otra foto).

M: ¿Y la de los hijos es la de los circulitos?

CC: Sí. Ésta. (Señala otra foto).

Esta es la destrucción de la industria. (Señala otra foto).

Pero en un lenguaje de difícil comprensión.

Esta es una foto del día en qué se inauguró. (Señala otra foto).

Este también es de las Malvinas. (Señala otra foto).

Este es el robo de las pertenencias de la gente que secuestraban. (Señala otra foto).

M: La radio, la cartera. (Señalo la misma foto)

CC: Esto hablaba de los desaparecidos. Casi todos hablan de los de las Malvinas y acá hablamos de los desaparecidos de América. (Señala otra foto).

M: En la de los desaparecidos hay un círculo en el medio.

CC: Sí, te desaparecían y además te robaban todo.

Esta es la de los bebés. (Señala otra foto).

Esta la complicidad de la Iglesia. (Señala otra foto).

Esto está hecho con el marco de una cama, de un catre donde de alguna manera están los desaparecidos y esto es la tortura con la corriente eléctrica. (Señala otra foto).

Este tenía que ver también con los desaparecidos en Argentina, Uruguay, Brasil, Chile. (Señala otra foto).

Estos son obras en la historia. (Señala otra serie de fotos de sus producciones personales).

M: Bueno Carlos, muchísimas gracias.

Entrevista N° 11

Entrevistado: Ezequiel Gatto (EG)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Contame un poco de tu experiencia con el activismo artístico del 2001, tu participación en protestas de aquel momento.

EG: Para mí, biográficamente el punk para mí tiene un lugar súper importante pero también incluso muchas experiencias como el *Galpón Okupa* hubieran sido imposibles sin ese punk en Rosario a mitad de los 90'. Ese tipo de punk, digo. Yo empezaría por ahí. Es año 93', 94', 95' en mi caso hasta el 97' o 98'. Para mí, entre paréntesis salió un libro de Pablo Taiano, un amigo que tenían un fanzine en el 95' que se llamaba "Cambio violento" que era un pibe de Pérez que fue el que me invitó a escribir con él y me sacó en el punk como identidad y consumo para ponerme en el lugar de la producción. El libro se llama *Los chicos siguen bien* y es un recorrido del punk en Rosario en los 90', si querés hablar con él, yo te paso el mail. Ese es un punto que me parece importante, como esa movida aportó mucho en términos de pasar de una figura de identidad y consumo de lo rebelde a una especie de compromiso con esa rebeldía y con muchas prácticas culturales y muchos objetos alrededor de eso: fanzines, revistas, discos, recitales, remeras, muchas auto-producción típica del punk, eso dio vueltas y me parece que fue importante porque armó un tipo de escena muy amplia, muy difusa a la vez y que tenía una particularidad, era transversal a las clases, era muy notable eso. Yo iba a ver recitales o me juntaba o me iba hasta Pasaje Patria y Santiago, o sea Santiago al 5200, "Las delicias", porque tenía amigos ahí que escuchaban las mismas bandas, que les cabía hacer su propios discos, sacar un fanzine y siguen siendo amigos, conocidos, entre nosotros quedó un enorme cariño y eso es una cosa muy fuerte. Así como yo hacía eso, otros se iban zona norte, por acá en el macrocentro también y era muy interesante ese recorrido, muy plebeyo a la vez, muy multitudinario. Había una banda que se llamaba "Negros de mierda" que eran unos pibes de zona oeste y al lado tocar una banda muy cheta, y sin embargo, aun habiendo prurito, esa experiencia que en la escena punk algo se diluía era bastante notable y me parece que está bueno, al menos para mí, marcarlo porque otras identidades musicales no fueron tan capaces de armar eso sino que encontraron más nichos. Aun cuando el punk a la Argentina llega por las clases altas que a principios de los 80' pueden viajar a Inglaterra, a Estados Unidos, pueden comprarse los discos, etc.

Pero yo lo recuerdo como un fenómeno súper interesante, ir a ver un recital en Buenos Aires y Bv. Seguí u otro en San Lorenzo y Urquiza en otra plaza u otro Tucumán y San Martín y a la vez participar en la organización de esas cosas, ahí se gestó algo interesante, con los límites estéticos que tiene una experiencia como esa, como el punk, que por ejemplo, musicalmente ahora no lo puedo escuchar más porque me aburro. Pero había algo y a la

vez esa escena se nacionalizó e internacionalizó bastante rápido. El ida y vuelta de fanzines a otros lugares del país. Una pena que no los tengo acá. Escribimos con esa gente, armar redes, ferias de fanzines, a mí me gustaba mucho el punk español, cosa que ahora me arrepiento porque es uno de los géneros más horribles que ha elucubrado la mente humana. En ese momento, me caían muy bien, en realidad, el punk español es muy importante en esta historia. Al punto en que sin *La Polla Records* el *Galpón Okupa* no hubiera existido nunca. Porque el punk español fue el más politizado, el más militante de todos, con una escena muy cargada, quizás no por casualidad por haber pasado por una experiencia dictatorial, quizás haya un punto de contacto, quizás nos volvamos a encontrar en lo hispano a través del punk, no sé pero quizás las letras también permitían, pero es muy importante el movimiento okupa, si bien no nace en España es muy importante el movimiento okupa europeo, sobre todo alemán, a la salida de la Caída del Muro de Berlín y todos los 90' alemanes. Hay muchas cosas ahí que la verdad que me dan ganas de escribir una tesis sobre eso. En fin, para mí fue un nutriente que para mí era muy importante. Una red de cartas que circulaban, papel, estos es casi todo pre-mail, pre-internet, es el último movimiento artístico pre-internet.

Era muy efervescente y muy de vanguardia en algunas posiciones. El veganismo entra al país fuertemente por el movimiento punk que tiene una veta fuertemente animalista y todo lo que se ordena detrás del *Animal Liberation Front* en Inglaterra y Estados Unidos y cómo esos movimientos se conectan con movimientos punk, con la escena punk. Yo supe de veganismo a los 13 años. Era muy raro saber a esa edad por qué no había que comer carne, era muy raro saber de la experimentación en laboratorios con animales para la medicina y la cosmetología. A los 13 o 14 años ya tenía vía fanzines una serie de informaciones muy particulares que no circulaban por otros lados.

El otro día recordaba que yo en el año 95' le escribí una carta a alguien, la cosa es que en la carta, en el reverso, en el destinatario entre otras cosas, tiene que haber sido antes, 94', porque yo no había fumado marihuana todavía. Dibujé una hojita en el destinatario y puse "legalize". Recuerdo que mi viejo o mi vieja lo vio y se aterrorizó no sólo porque era un drogadicto sino un apólogo de eso. Y el otro día me acordaba y decía "wow, qué loco". Año 94' ya como que empezar por ese lado me llegaron preocupaciones, por eso soy un sujeto medio extraño en este país, que no eran las que circulaban mayoritariamente, como legalizar la marihuana, lo del veganismo lo tuve como un ruido de fondo pero no fue algo de lo que me hiciera mucho cargo, va, el animalismo. Sólo lo recuperé un poco ahora. Nunca lo olvidé pero nunca fue un imperativo moral ni nada por el estilo. En el sentido del manejo de la información.

Fue una cosa auto-biográfica pero también entiendo que fue un fenómeno nacional y en Rosario particularmente fue muy interesante.

¿Por qué todo esto? Porque yo llego a la política por ahí. Fue primero el sobrenombre del anarquismo y muy mezclado a este tipo de prácticas artísticas, culturales y comunicativas. Digamos que durante muchos años, en el momento la intensidad de la experiencia fue brutal. Yo lo pienso ahora y eso como si hubiera vivido 3 o 4 vidas ahí y no fueron más de 3 o 4 años. Fue muy zarpado para mí, biográficamente. Esa fue mi entrada a la militancia. Y tu pregunta que era más sobre finales de los 90' alrededor de lo que podemos llamar 98'-02', pre-kirchnerismo, Alianza sería.

M: Sí, en realidad también sobre el fin del menemismo porque los primeros grupos más importante de activismo artístico empiezan en el 95'. Iba a hacerte una pregunta, de hecho, en este sentido y es si tuviste alguna relación con un grupo que se llamó *Cosa de Negro*. En ese grupo estuvo el Faca antes de entrar en *Arte en la Kalle*, fue un grupo que recuperó bastante la experiencia de *Cucaño*, sobre todo eran acciones de tipo performáticas. Pero, me comentó otra persona que nada que ver que cuando llega a Rosario participa de alguna de estas performance y recuerda una en la que iban todos de negros con un ataúd que significaba la muerte al Estado, también tenía mucho que ver con el movimiento anarquista. ¿Vos recordás algo de eso?

EG: Yo lo que recuerdo es que cuando fui, poquito antes de entrar a la Biblioteca Ghirardo, eso fue a fines del 96', Javi, Javier García Alfaro, un amigo que tenés que hablar con él y Faca, entre otra gente, hacían una revista que se llamaba "Manténgase alejado del alcance de los niños" y recuerdo que Faca había inventado un personaje gráfico que era un zapatista, comandante *Detergente* se llamaba creo y estaba pintado uno en la Ghirardo, con el lápiz en la mano, por ahí tengo en algún lugar algunas cositas de *La Cabeza*, una revistita que Faca ha hecho durante un tiempo. Faca es fundamental, es un artista increíblemente prolífico y muy sensible a muchas cuestiones y muy atento a lo que pasa en otros lugares y al diálogo con eso. Esas cosas se va a acordar más él que las hizo. De mi parte, lo que recuerdo en esa época, yo me fui más hacia una forma de militancia más partidaria, desde el anarquismo pero mucho más a barrios, me fui a laburar al Barrio Toba de Travesía, a la Facultad, ahí armamos una agrupación en la que estaban Faca e Inés que se llamaba *Oveja Negra* que bueno, que se propuso en un momento hacer algo diferente a la lógica de las agrupaciones, duró muy poco la experiencia pero nos dimos como dos gustos, primero romper una alianza de izquierda de mierda, típica alianza electoral entre la muerte y la agonía. Y como dar ese paso, en una reunión decir "Nosotros no queremos participar de estas prácticas". Estaba la Lu Seminara, la recuerdo como una tarde muy liberadora. Y otra cosa muy interesante fue un encuentro que se llamaba "Actores sociales y procesos" y era un encuentro de estudiantes, la idea era un encuentro con la idea de que los estudiantes presentaran trabajos bajo la idea de que la Universidad olvidaba el trabajo de investigación de los alumnos, que no le daba espacio a esa investigación y que nos parecía interesante

no sólo discutir la política estudiantil en términos gremiales sino también cognoscitivos, para mí fue una gran intervención eso. Fue en el Salón de Actos, hubo como 200 personas, 3 o 4 ponencias, Solero creo que abrió, presentó algo. Como que yo me fui más por esos lugares. En paralelo a eso, toqué en una batucada en el Parque España y había mucha gente que venía de estas movidas, había muchas batucadas en Rosario, en esa en particular había mucha gente que ahora está en la Escuela de Artes Urbanas, están vinculados al arte callejero, al teatro o a la danza, la mayoría de los que recuerdo. Era abierta, iba el que quería, tenía que llevar su objeto percusivo, yo tocaba la batería en ese momento, entonces llevaba un redoblante, y esa batucada además de tocar en ciertos lugares comerciales, fuimos a tocar a un par de pueblos, pero también tocábamos en la marcha del 24, de hecho recuerdo, una tarde en la FM *Aire Libre*, que creo que la querían desalojar, tiene que ser año 97', 98', y fuimos a tocar ahí, no era la FM, enfrente había una fábrica, una metalurgia, que estaba echando a la gente. Bueno y por ese lado como que seguí vinculado a prácticas más culturales o artísticas.

Era una batucada muy brasilera, era toda percusiva, en un momento hubo alguien que tocaba la trompeta pero duró poco. Creo que era timbaletas, redoblantes, unos tones, bombos, era de hombres y mujeres, eso estaba bueno.

M: ¿Había otras batucadas?

EG: Sí, pero no recuerdo donde ensayaban.

M: ¿Brasileras o afros?

EG: No, bastante brasileras. Es interesante lo que decís porque en ese mismo momento yo recuerdo que empieza a aparecer lo afro fuerte. Recuerdo que Carlos Seminara que es un amigo y en ese momento estábamos bastante cerca, se compra el primer dyembe y yo me moría de ganas de tener uno, se los pedía mis padres que se iban a Europa pero no me lo trajeron. Pero sí, aparecía un poco eso. Pero no recuerdo que lo afro sea nombrado como tal. No cabía dentro de un nombre, no era una palabra que circulara. Era más brasilera la cosa.

M: ¿Y de grupos de activismo artísticos performáticos y plásticos, o gráficos, te acordás de alguno de ese momento?

EG: Me acuerdo de un grupo difuso que creo que no tenía nombre que en el 99', no, 98', pará me pierdo, hay unas elecciones, 97', capaz, que le pusieron narices de payasos a los afiches. Yo conozco un par de los que estaba ahí, hacían otra cosa. Ahí si mal no recuerdo estaba Hugo Ojeda, el de *Woki Toki*, y también estaba Martín Laino, pero ahora vive en el medio del monte cordobés, sin luz, sin agua.

M: ¿Hugo Ojeda estaba en la de los payasos?

EG: Había que preguntar bien, yo tengo la idea que sí. Después está lo de "UNR Liquida" eso es en el 2001 ya. Septiembre, 7, 8 y 9 creo.

M: ¿Te acordás de “Caravana contra el poder”, de “20 años velando por usted”?

EG: Me acuerdo de “Tolerancia Cero” que era la de pintar los robocop, me acuerdo de “Los Manzaneros”. De la caravana no me acuerdo.

M: Te preguntaba porque la hicieron la biblioteca Ghiraldo, donde vos estabas, pero quizás fue antes, creo que es del 95’.

EG: Claro, yo no estaba ahí. Nosotros estuvimos en el 97’ y después nos fuimos, de hecho con algunos quilombos y como que ahí perdí rastro. Fue una vez en el 95’ solo y un amigo de Solero me puso a leer una cosa que yo no entendía una mierda y me fui. La vida de la biblioteca podrías hablarla más con Emilio Crisi y hay otros pibes, Noelia Pillione.

M: ¿Del Taller de Arte Experimental te acordás algo vos?

EG: Claro, ¿quiénes estaban?

M: Todos los docentes de cada año, juntaban a los cursantes de ese año para hacer intervenciones multidisciplinarias y con formato callejero.

EG: “UNR Liquida” no sale de un TAE. Yo me acuerdo que la novia que tenía en ese momento cursaba TAE. No, mucho más no recuerdo. Probablemente haya habido algún profesor de Arte que estuviera ahí y también en *Arte en la Kalle*.

M: En realidad estaba Cantore.

EG: Claro, Cantore, un grande.

Otra línea me parece que es la de *Planeta X*. Ahí estuve como después. Yo los conocí en el año 98’, fui a ver una muestra-recital en el teatro *La Manzana* que quedaba por Entre Ríos entre 3 de febrero y 9 de julio. Después los volví a ver tiempo después en el Parque España, había un Museo que se llamaba *Artebar* en Alvear y Güemes donde ahora pusieron un bar horrible, había un museo ahí que donde los pibes tocaron un par de veces y estaba muy bueno como que era una movida donde se compartían contenidos que era muchísimo más difícil acceder por otros lados, desde la música electrónica experimental a una estética visual, a una gráfica a un tipo de diseño más ligado a las vanguardias artísticas europeas, a Fluxus ponele, como por ese lado. Fue fundamental en un montón de movidas, si bien su encuentro con la política en un sentido más tradicional está más cerca de las experiencias, se acerca mucho, entra en un cruce muy fuerte en el 2001 porque los pibes organizan la asamblea del barrio en Urquiza y Presidente Roca y como que ahí entran en un montón de relaciones.

M: ¿La asamblea de la Plaza de la Cooperación?

EG: Sí, en el año 2002.

M: ¿Tuvieron algo que ver con “El Hormigazo”?

EG: No, yo fui a “EL Hormigazo” ese día.

M: ¿Llevaste una hormiga?

EG: No, recuerdo muy poco. Ese día tocaron bandas.

M: Creo que sí, también hubo un grupo de teatro que con una soga dividió a los que estaba ahí en dos grupos... ¿recordás eso?

EG: No, recuerdo las bandas, las hormigas colgadas ahí en la ochava....

M: ¿Y de ahí se marchó al Monumento?

EG: Yo no marché.

M: La convocatoria era a llevar las hormigas ese día ahí, colgar las de *Trasmargen*.

EG: Recuerdo las tres hormigas gigantes, recuerdo que estaba el Mono, que las pintaba también. Creo que pintó el piso. A él lo conozco.

M: ¿Y en la experiencia de los galpones okupas participaste o de otras por el estilo?

EG: Hubo una casa que duró bastante más en Mendoza entre Buenos Aires y Juan Manuel de Rosas a mitad de cuadras, que había talleres, vivía gente, tenía un patio gigante atrás donde se hacían fiestas. No recuerdo el nombre. Era re linda esa casa, era como más tranquila que las otras, era menos okupa en el sentido bardero del término y más de artistas callejeros, estaba más preocupada por dar talleres y por ese tipo de cuestiones. Después hubo otra, que no recuerdo si era ocupada, pero tenía funcionamiento okupa. *El Caldero* se llamaba, en 9 de julio y Buenos Aires, esa casa tiene que haber sido después tipo 2002. Había recitales, muestras, y hasta donde recuerdo se organizaban autónoma y colectivamente.

Después lo de *La peluca del peluquero* no sé qué onda. Esa era Rodríguez entre Wheelwright y Güemes. Después había otra que tampoco recuerdo que haya sido ocupada pero sí que funcionaba okupamente que se llamaba *Caracol* quedaba en zona oeste. Quedaba tipo Provincias Unidas y Córdoba y esos pibes, hay uno que se llama Mariano Cambiazo, ahí había una huerta orgánica y funcionaba mucho la cuestión del trueque. De hecho ahí, antes de que yo llegara a Planeta X hizo una actividad que se llamó "Ciclo escuchar", era como juntarse a escuchar ciertas cosas en distintos lugares de la ciudad. Había un pibe ahí que no me puedo acordar el nombre que era uno de los que gestionaba eso.

M: O sea que el movimiento de las casas okupas también se da en este período 97' hasta pasadas la crisis del 2001, 2002 más o menos y funcionaba algunos más que otros como centros culturales.

EG: Sí, totalmente. Y se extienden un poco más de esa fecha creería, hasta el 2004 ponele más o menos.

Planeta X es un alien en ese proceso porque arranca a alquilar una casa en momento en Urquiza y Presidente Roca y va migrando de casa en casa, cosa que no sé si hizo otro grupo, y se disuelve como articulación entre casa y colectivo, no como colectivo aunque tienen un funcionamiento mínimo, el año pasado. Pero sí te diría que el grueso, no sólo de

los okupas sino de ese formato centro cultural auto-gestivo, sí yo lo situaría como vos 97'-2004/5. Estoy pensando en otros que vinieron después.

M: ¿Hacia fines de los 90' había varias funcionando no?

EG: Sí, estas que nombramos están todas por ahí.

M: Sí, había otras en zona sur.

EG: Yo de zona sur no me acuerdo ninguna. Después está *Cero*, el proyecto pero eso arranca 2004 como casa. Pero también en ese formato que no ocupa pero que procura funcionar así como centro cultural auto-gestivo. Después está *El Ojo blindado*. Después había uno que duró poquito, habrá sido 2004, 2005, Corrientes entre San Lorenzo y Urquiza, una casa de alto, ahora hay un taller de teatro que no recuerdo el nombre. Eso fue también 2004, 2005.

M: ¿Che, de las asambleas del 2001 vos participaste?, ¿te acordás de intervenciones o de acciones de activismo artístico que hayan ocurrido ahí?

EG: Yo estuve en la asamblea de la Maternidad Martín, desde la segunda reunión. Después fue en un lugar, después en la maternidad, después en una escuela, después en la Plaza del Foro enfrente de Tribunales, debe haber durado, no llegó al año. Y como asamblea no hicimos nada, en el sentido general del término, salvo reunirnos. O sea que artísticamente ahí no recuerdo nada que haya sucedido.

Me estoy acordando de un grupo, pero no era de la ciudad, *Escombros*. Me acuerdo de que ellos hicieron algo en el 2001. Algo pasó. Vinieron a hacer algo.

M: Durante mucho tiempo el activismo artístico rosarino no tuvo contacto con otros grupos de la ciudad, de hecho *Arte en la Kalle* no conoce al GAC durante toda su experiencia y van muy de la mano en el tipo de temática.

EG: Eso sí, pero las intervenciones son distintas. El GAC es más realista. Demasiado para mí.

M: Sí, además es mucho menos performático. *Arte en la Kalle* fue mucho más performático, en la “Caravana”, por ejemplo...

EG: Sí “Manzaneros” también que se iban a tocar a trenes del Conurbano, como que el GAC es más Tucumán y *Arte en la Kalle* es más arde.

M: Es muy loco eso, *Trasmargen* tampoco conoció a otras experiencias.

EG: Lo de Cateaters también, que eso es posterior, debe ser 2004.

M: ¿Vos no estuviste ahí?

EG: No, fui a una sola reunión a bardearlos.

M: En realidad lo que te preguntaba era si te acordabas de alguna conexión entre esos grupos u otros, por ejemplo yo recuerdo algunas murgas participando de situaciones puntuales de protesta o en asambleas, en tomas, pero no encuentro otras acciones de estos grupos, salvo la marcha del 24 de marzo, o el caso de “El Hormigazo” que marca una gran

conexión entre el activismo artístico que viene más de la rama universitaria y la rama que viene más del arte popular, como las prácticas que se gestan en Ludueña. Estoy rastreando puntos de encuentros en los que se hallan cruzado.

EG: Es interesante lo que decís porque recuerdo que lo que solía pasar era que las intervenciones estaban buenísimas, muchas, pero veíamos que no se articulaba nada, era como la intervención y punto. Capaz que ignorante de las redes en que eso entraba era como decir, está bueno pero qué hacemos con sólo con esto.

Lo que había era, porque si no se corre el riesgo de demandarle a estos colectivos una articulación que no necesariamente es responsabilidad necesariamente de ellos. Yo recuerdo la cantidad de encuentros de organizaciones populares a las que iba y el recuerdo que yo tengo era que artísticamente eran muy pobres. La pregunta de cómo el arte tiene que servirle a la política obtura la pregunta de cuál es la politicidad del arte. Cómo para explicar también un poco por qué no se relacionaron tanto.

M: Bueno Ezequiel, muchas gracias.

Entrevista N° 12

Entrevistado: Pablo Galarza (PG)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Cuándo se forman como grupo?

PG: Se forma en abril de 2002 si mal no recuerdo. En abril, en marzo hacen la primera acción, una acción que se llama "Ojos Tribunal" que la hicieron Marcela Sacco y Ana Wandzik. Yo me uno acá, en noviembre. El grupo lo fundan Ana y Marcela. En ese momento no me acuerdo si estaba Cintia, también, Cintia Pomponio pero participó sólo en algunas acciones nada más. Ahora 11 años después mucho no me acuerdo. Me acuerdo de cuáles participó. Pero no me acuerdo cuando entró y cuándo salió porque tampoco era así. No era que vos decías "Hola, qué tal?" y entrás y mañana renunciás o te echamos. Había cosas en las que participabas otras que no, a veces había más afinidad para hacer alguna cosa y a veces menos. Siempre fuimos 3, la gran mayoría del tiempo: Ana, Pini o Marcela y yo. Cintia participó entre 2002 y 2003 en algunas acciones.

El grupo lo inician ellas 2, yo era compañero de Facultad de ellas. Ellas eran compañeras, se conocían de antes yo no. Ese año me incrusto en una Cátedra de Escultura III y las conozco a ellas 2. Yo venía de salir de otro grupo de arte que se llamaba *Arte Interviene*, fue corto, duró 2 o 3 acciones entre 2001, ponele que entre fines del 2000 o principios de 2001 hasta principios de 2002 si no me equivoco.

M: ¿O sea antes de diciembre de 2001?

PG: No recuerdo eso, por ejemplo. Éramos todos compañeros de la Facultad de una u otra Cátedra, de un lado o de otro. ¿Qué pasaba en ese momento? Había un quilombo tremendo, se quería arancelar.... Fue previo al 21 de diciembre de 2001 porque de "UNR liquida" participamos todos los de *Arte Interviene*, Leo Simonielo, Nicolás Álvarez, Analía Blanco, el Largo, falta uno. Pero eran grupos en los cuales vos... éramos grupos de amigos que íbamos a la Facultad y por ahí decíamos "hoy no hay clases, nos juntamos en tu casa", hablábamos y discutíamos, sacábamos conclusiones de lagunas cosas que podíamos hacer y ante eso como reaccionábamos. Era más que nada como una reacción. Pero con *Arte Interviene* nos vinculamos de otra forma fue un grupo más de pasarse libros, música, pasar mucho tiempo juntos, era demasiado bohemio, no había un interés concreto en ir a llevar el arte a la calle porque nosotros creemos que, en realidad era un grupo que se quería nutrir a sí mismo, compartíamos lecturas, pasábamos muchos días juntos. Sí, fue antes del 2001, debe haber sido en el 2000, ponele que fue hasta mediados del 2001.

M: ¿Tuvieron algunas intervenciones callejeras?

PG: Sí, yo tengo un registro que salió en un diario que ahora no me acuerdo cuál es. Era un diario del Partido Obrero o una cosa así. Hay una sola acción que está documentada, nadie

tenía cámara, no era tan común. Recién con *Pobres Diablos* en el 2003 o 2004 empezamos a documentar bien. Si vos te ponés a ver las primeras cosas no hay documentación, creo que de esto no había fotos. Es posible que haya una foto trucha o muy mal sacada, a muy baja resolución, muy esporádicas que a lo mejor no representan la intensidad con la que se hizo. Por ejemplo, capaz que algo se pegó en 2000 lugares y vos tenés 3 fotos y decís “ah! ¿esta es la acción?”.

M: ¿Cuál era la lectura que hacían de la crisis del 2001?

PG: El grupo es post 2001, yo no sé de dónde venían Ana o Pini en ese entonces, pero yo venía de un grupo de arte que habíamos cerrado, habíamos participado del “UNR Liquida” que fue un poquito antes de diciembre, creo que fue 7 y 8 de septiembre de 2001. Era todo como que no hay límites, es como ahora. Se va mezclando la casa y la gente. De las cosas que habíamos hecho en “UNR Liquida” habían participado como si te dijera 100 estudiantes de la facu, todos hacían un papel, el que no era verdulero, estaba en el pelotero, el que no en la carnicería, había grupos que tenían más actividad que otros pero era una gran participación.

Creo que de ahí salió el tema de una gente que se ponía bolsas en la cabeza con el logo, pero eso era de un grupo político, del ALDE creo, no recuerdo bien, que se había aprovechado de la gráfica y había intentado armar algo similar o dar apoyo, no recuerdo el motivo pero se mezclaba todo el tiempo. A nosotros también nos pasaba que hacíamos algo y que si pegaba, encontrábamos gente que lo reproducía sin que nosotros lo hayamos hecho. Es como que la gente se apropia, si vos dejás el arte en la calle, lo dejás ahí y cualquiera puede copiarle el molde y lo puede hacer. Pasó, hay ejemplos como el Pochormiga y un montón de cosas. Hay gente que mezcló el Pocho con la hormiga e hicieron el Pochormiga. La bicicleta con el ángel y un despelote que como que la gente entiende lo que quiere y lo reutiliza a su forma.

M: ¿Por qué el nombre?

PG: Lo pusieron ellas. *Pobres Diablos* viene a ser algo así como pobres tipos, pobre gente que no tiene nada que hacer o yo te diría que Pobres Diablos sería un nombre que se podría identificar con cualquiera, como un pobre ciudadano, algo así, un pobre tipo al que le pasan cosas y no puede hacer nada o puede hacer pero tiene toda un sistema al que tiene que enfrentarse. Entonces, vos decís “pobres diablos, pobre gente”. Se puso así pero al final cada uno le dio su significado. Ese es el que le di yo. Yo creo que es por pobre tipo.

Hay un manifiesto que ellas lo escribieron cuando arrancaron. Estas acciones como “Ojos”, “Sonría le estamos robando” y “Mudos gritos” las hicieron ellas 2 solas. Yo me incorporo en la otra y en todo ese año veníamos trabajando en la facultad en diferentes cosas, hubo similitudes y me invitaron a participar y estuve desde ahí hasta el fin del grupo.

Tampoco hubo un fin, sólo disidencias en relación a qué hacer, cómo hacerlo, qué decir o de qué hablar y había leves diferencias pero no te permitían congeniar para laburar. Es como que Pobres Diablos en algún punto nos revalorizó como artistas individuales. El mismo grupo en el medio de la Facultad y del mundillo artístico nos dio un cierto nombre y a medida que nos iba dando un propio nombre, íbamos haciendo nuestras propias producciones personales o individuales y en el algún punto se disolvió porque hubo más intención de trabajar por separado que todos juntos. Pini, por ejemplo, es la madre de mi hijo. A Ana hace tiempo que no la veo pero está todo bien.

M: ¿Hubo alguna cosa de capitalizaciones individuales, no? O sea, ¿influyó en la disolución del grupo el hecho de que cada uno quisiera hacer su recorrido individual y como fue capitalizando eso que hicieron como grupo?

PG: El grupo fue una base porque nosotros éramos estudiantes. Entonces a medida que íbamos haciendo, íbamos aprendiendo. Imagínate que yo en el 2002 tenía 21, era muy joven, Ana tendría 20 y Pini 23 o 22. Imagínate que nosotros éramos estudiantes a la vez que aprendiendo, hacíamos y a la vez los profesores mismos nos iban indicando cosas o aconsejando o a veces las producciones grupales las mostrábamos ahí, algunas producciones tuvieron más repercusión que otras y eso nos dio, te separa porque si vos haces una acción y mañana se vuelve conocida, hubo un par que fueron conocidas para lo que nosotros considerábamos como conocidas, en realidad si ahora le preguntás a alguien en la calle nadie sabe qué fue *Pobres Diablos*, pero en el ámbito del Facultad y en el ámbito artístico cercano a la Facultad y lo que llamábamos el mundillo artístico, es decir, las galerías y los museos del momento, puntos de encuentro, nos fue dando a cada uno un renombre y a partir de eso, cada uno a parte de trabajar la producción grupal que veníamos todos en la misma sintonía, teníamos otras inquietudes que las canalizábamos por el lado individual y en algún punto no coincidimos más con eso y nos liberamos a hacer.

No te puedo decir qué, porque somos artistas multifacéticos los tres. No es que alguien se dedicó a la pintura, o al dibujo, hoy en día, Marcela tiene un bar cultural en Venado Tuerto, Ana tiene un espacio que se llama Club Editorial Río Paraná que están en Refinería y yo no tengo ningún espacio pero trabajo de la gráfica y hago fotografía, video, soy músico. Digamos, cada uno va para el lado que le fue saliendo pero fue un grupo que fue una etapa de aprendizaje. No teníamos muy claro que estábamos haciendo en el momento en que lo estábamos haciendo. Creo que después que pasó todo, después de esos 5 años de grupo, y 2 o 3 años después cuando empezamos a ver las repercusiones tenía o las cosas en las que habíamos participado, en revistas de Suecia, de España, de Estados Unidos. Muchas cosas. Expusimos en la Universidad Nacional de Bogotá, gracias a una revista colombiana en la que también publicamos cosas, se llamaba 30-45 o 45-30 *La Besaca*, no me acuerdo bien. Íbamos metiendo, no sabíamos muy bien y no teníamos una temporalidad.

Las fechas de las acciones son aproximadas también. Hay acciones que las hicimos en 2 semanas y nosotros pusimos que las hicimos el 1 de septiembre pero en realidad las hicimos desde 15 días antes a después.

M: ¿Cuál era la llegada al circuito más institucionalizado del arte?

PG: Nuestra intención no era llegar ahí a la institución del arte, llegamos porque nos metimos de prepo. Una vez hicimos un cambio de folletería del Museo Castagnino, exactamente idéntica nada más que en el interior había otra explicación e hicimos ese cambio que tardaron un tiempo en darse cuenta la gente de ahí que habíamos cambiado la folletería. Nosotros estábamos confrontando todo el tiempo contra la institucionalidad pero porque la institucionalidad no nos daba el lugar para decir lo que queríamos decir. Creo que éramos jóvenes, irreverentes, teníamos personalidades fuertes, había un gran quilombo a nivel país que a nosotros era en algún punto canalizábamos todo, todas las acciones son de corte histórico, histórico-político, histórico-social. Entonces tratábamos de canalizar lo que hacíamos en la calle porque el arte institucional no te permitía. Digamos, ni siquiera presentarte y si te presentabas era muy probable que no accedas. Después de un tiempo de laburo llegamos a ir algunos lugares como *Expo-trastienda* pero al inicio que había como una especie de ebullición propia del momento social y donde nosotros más ganas teníamos de decir las cosas, eso fue en los primeros años, 2002, 2003, 2004 a lo mejor, no se nos permitía, no sé si por las formas, yo creo que mucho por el contenido y porque gráficamente nosotros estudiábamos todos, si ponemos esto, si se entiende, si se entiende para otro lado, si lo modificamos, para que el mensaje sea lo más claro posible.

M: Te preguntaba por la institución porque en el Manifiesto de ustedes leía un claro rechazo a la institución artística y sus formas en un primer momento y a los artistas clásicamente considerados como tales pero con el tiempo, al menos en otros grupos a lo largo del país, empiezan a ingresar...

PG: Cuando sos exitoso la institución te chupa. Nosotros expusimos en el MACRO.

M: ¿Y eso fue motivo de conflicto al interior del grupo?

PG: No, para nada. Nosotros lo pensamos mucho, lo discutimos pero lo pensamos como una oportunidad. Nos quejamos de que la institución no nos da el espacio, ahora que nos da el espacio. Sabés que pasa, creo que nosotros siempre fuimos fieles a nosotros mismos en base a que nunca cambiamos nuestro discurso dependiendo donde lo pongamos. En Expo-Trastienda vendimos bananas, era también una especie de crítica al arte que se vende para combinar con un sillón, entonces vendimos bananas y se vendieron todas. La misma gente de la expo las compraba, la gente que trabajaba ahí o que estaba en la galería la compraba para comerse la banana. Pero la obra misma era eso, la banana. Era una banana y tenía una calco que decía "welcome to the real world", que es el slogan de Apple pero en vez de una manzana usábamos una banana porque decíamos que éramos un país bananero. Era

un poco una burla también a todo eso, a la vieja paqueta que compra el cuadro porque le combina con el sillón y no porque tiene relevancia. Era eso, pero eso pasa en el mundo del arte. Vos vas y decís, tal vende y la gente no mira, va y es como una inversión, compro a tal porque está vendiendo y no porque me interesa lo que hace.

Creo que respecto a la institución, nosotros siempre fuimos de charlar mucho todo, el grupo mientras duró no hubo nunca un sí ni un no. Discutíamos todo, hablábamos, si no había consenso tratábamos de ver de qué manera podíamos arreglar y sino decíamos que no. La mayoría de las acciones fueron autogestionadas por lo que no tuvimos ningún inconveniente en el hacer.

M: ¿Y en qué otras instituciones participaron?

PG: No me acuerdo bien, en el MACRO, en el *Castagnino* hicimos eso que te dije, estuvimos en *Expo-Trastienda*. También en algunos otros festivales como *Interferencias* creo que era uno.

M: ¿En revistas?

PG: Sí, estuvimos en un montón de lugares, por ejemplo me acuerdo que expusimos en la Universidad de Misiones, hay un montón de lugares a los que llegaron nuestras obras. Revistas de acá, de afuera, en Brasil, también una chilena que era digital, estaba la revistita *Rivetes* que la hacían los chicos de la calle. Fuimos la Foro Social del Paraná Medio, me acuerdo. Estuvimos varios días en La Paz en Entre Ríos, hicimos parte de la obra de Poncio Pilatos que era el patrono de la justicia argentina, sigue siéndolo por lo que veo. Hemos viajado a Córdoba, no me acuerdo para qué, ah! un encuentro en el que conocimos a... ya conocíamos a Leo Ramos que labura en Chaco con todo eso, un grupo pero individual en Chaco, era arquitecto. Conocimos la gente del GAC, de *Arde Arte!* me parece, de *Ellies* que es de Córdoba, me parece que se llamaba así. Ponele que había 8 o 10 grupos, lo interesante fue que nos conocimos cara a cara para ver quiénes éramos, éramos todos de la misma edad entre veinte pico y treinta.

M: ¿Eso fue sobre el final?

PG: Ponele que fue en el 2005 o en el 2004.

Si querés más datos concretos yo te puedo pasar porque como verás acá tengo una carpeta que dice *Pobres Diablos*, tengo 4 webs, hay videos y proyectos de concursos en los que presentamos, hay postales que hicimos, acá hay fotos del tercer cumpleaños del grupo, graffitis que hemos recolectado de por ahí, manifiestos, convocatorias, nos presentábamos en un montón de lugares.

M: ¿En Manifiesto es el que está colgado?

PG: Yo tengo los originales en PDF así que si querés te los paso. Acá tengo todas las acciones. Este "Sos tierra" fuimos a Florencio Varela a presentarlo, era una animación.

Parecía un video pero era una animación. Acá tengo de todo, convocatorias a las que nos presentamos. “Alegrar” se llamaba la de Brasil.

Mirá, expusimos en el *Palais de Glace* con esto de Kosteky y Santillán. Nuestra obra fue lo del jabón.

Nosotros en algún punto teníamos obras individuales que las tomábamos como grupales. Por una cuestión de que la resolución plástica o por ahí la idea la había decidido uno pero a lo mejor todos coincidíamos. Había 3 obras de Pini, 5 a de Ana y 4 más en la cual compartíamos.

El “Jabón Federal” fue de todos. Para lavarse bien las manos.

M: ¿La situación política a partir de la asunción del kirchnerismo afectó de algún modo en particular al grupo?

PG: No, en ese momento no se sabía quién era kirchnerista y quién no, no importaba. Nosotros somos a-partidarios. No hay ningún partido que te pueda convencer. No quiero meter la pata por todos, pero por lo menos a Pini que la veo seguido creo que opina como yo. Nos manejamos desde los valores morales, está mal que alguien se muera de hambre, está mal. Si alguien permite eso, automáticamente está fuera del partido que te puede convencer. Siempre estuvimos la margen de eso y creo que seguimos estándolo.

No había discusión en torno al kirchnerismo en el grupo, ni siquiera nadie se planteaba si algo era kirchnerista o no, no creo que en ese momento hubiera esa diferenciación como ahora. No era un eje para el grupo ni tampoco para la discusión cotidiana de todos los días.

Yo tengo amigos kirchneristas y otros no y trato de que lleguemos a un acuerdo en el que no nos peleemos todos. En ese momento no era tan normal que alguien preguntase si el kirchnerismo afectaba al grupo o no.

M: ¿Había alguna idea de arte-acción o la idea más de arte callejero o urbano?, ¿tenía alguna particularidad la elección de ese concepto o circulaba en el mismo registro que los otros que te nombré?

PG: yo creo que de alguna manera, el término creo que lo toma Ana, el tema de arte acción, creo que lo adoptamos por el hecho de que era el acto de hacer. El arte callejero puede ser muchas cosas. Te ponés a hacer malabares en la calle y puede ser arte callejero, un clown puede ser arte callejero, podés hacer una instalación, colgarte y dar 3 horas vueltas arriba de la instalación y también es arte callejero. Un poco el arte-acción la diferencia era que era el arte que accionábamos en ese momento.

M: ¿Políticamente?

PG: Sí, claro políticamente. Fue un grupo de arte político.

M: ¿Cómo veían las relaciones entre arte y política?

PG: Todo tiene que ver con todo. Decidimos hacer arte político, si nos situamos a principios del año 2002 o 2003 el país era un caos lleno de incertidumbre, hoy podés hacer una

evaluación de lo que pasó en el 2003 o 2004 pero en ese momento no se sabía, por ahí podíamos caer por la pendiente en 6 meses de vuelta, no lo sabíamos.

No sé cómo explicártelo. Hoy tenés la posibilidad de hacer revisionismo, retrospectiva, y decir hicieron esto por aquello. Pero en ese momento no sabíamos bien qué estábamos haciendo, era un poco impulsivo. Si bien hablábamos mucho y discutíamos mucho el concepto de la obra, el accionar era bastante impulsivo. Por ahí hasta planificábamos en que calle, en qué lugar, donde iba esto donde aquello. Pero el accionar después estaba muy supeditado al azar. Había miedo también. Nosotros íbamos a pintar a la calle en un momento en el que vos no podías hacer nada en la calle. No te digo que había pánico pero sí un poco de julepe. Nosotros salíamos con un celular y con el número de un abogado por las dudas en algunas acciones que hacíamos. Porque teníamos miedo de caer en cana. Eran cosas jugadas. Por ejemplo, con el tema de la Primera Semana del Arte, nosotros hicimos una acción que se llamaba pura espuma y fuimos en contra de la misma Municipalidad adentro de la misma Municipalidad porque nos prestaron un lugar municipal para hacer eso. Porque a nosotros nos aparecía que teníamos que decir que eso era. Cuando hicimos el tema de “Servicio de Información Turística” con el tema del *Congreso de la Lengua*, estaba todo muy tapadito como que la gente quería ocultar la pobreza, el gobierno no la gente, la quería ocultar o la quería disimular. No sé si para el bien del Congreso o de los turistas y a nosotros nos parecía mal.

Salimos a señalizar lo que no se veía, por eso “Servicio de Información Turística”, eso era gravísimo y algunas las hicimos a plena luz del día para que no pase nada y otras las hicimos de noche, esa misma acción se hizo en varios días y en algunos casos había miedo de que te metan en cana o de tener una reprimenda porque sinceramente no se sabía que pasaba. Hoy capaz que te encuentran con un graffiti y te pegan un soplanuca y te dicen nene bórralo. Hace 10 años atrás capaz que si te encontraban ibas preso. Yo realmente no sé, éramos jóvenes no sabíamos bien que estábamos haciendo, que era lo legal, que era lo ilegal. Tuvimos que informarnos de muchas cosas, por ejemplo de que te tienen que agarrar en el mismo momento en que vos apretás un aerosol para que te puedan detener. Si te agarran solo con las cosas, decís que te las encontraste a la vuelta. Había toda una metodología. Laburábamos mucho con el grupo, había reuniones, 3 a la semana había. Además estudiábamos juntos, entonces nos veíamos, era muy asidua la relación.

M: ¿La evocación siempre venía desde el lugar del arte? Es decir, ¿el impulso venía desde el lugar de que ustedes eran todos artistas o estudiantes del arte y querían decir desde el arte algo políticamente ante diferentes situaciones? ¿Hubo otras situaciones en que fueron convocados y que la intención no partió de ustedes? Pienso por ejemplo en el proceso que se dio con la Asamblea por el agua.

PG: La *Asamblea por el Agua* se une a la Cátedra de Massoero que era uno de los profesores de *Escultura III*, que es una de las materias que cursábamos juntos, Massoero nos invita a nosotros a participar y a muchos más. No es que lo hicimos nosotros solos eso sino que hubo un par de acciones en que nosotros nos adherimos a otra gente.

Particularmente, en esa nos invita Hugo y fuimos a trabajar como 3 más del público. Era como si fuéramos 3 más auto-convocados. Pero lo que sí sentimos es que como grupo habíamos metido una producción artística porque habíamos influenciado en...La *Asamblea por el Agua* lo que hizo fue abrir el juego y decir ustedes son los artistas, ustedes son los que saben, bueno, ¿qué hacemos? Está lo de la urna, está esto, aquello, tenemos que ir a Aguas Santafesinas en San Martín y Juan, después podemos hacer una marcha por acá. Entonces, ¿qué hacemos?, se hizo todo el número con las urnas, después se hizo un pasamanos y después se tapó todo el frente del lugar y todo eso fue consensuado entre todos.

M: ¿Pero la idea de hacer la intervención, el número, el pasamanos, de dónde vino?

PG: Fue entre todos. A lo mejor puede que haya un bocadillo o una resolución plástica nuestra que haya influenciado pero había otros estudiantes y también había gente auto-convocada, la asamblea, los profesores, había mucha gente. Nosotros no ideamos sino que nos plegamos. Nosotros trabajamos mucho con el tema de las urnas me acuerdo. Me acuerdo una noche que nos metimos en un garaje, creo que era en San Juan y Pueyrredón y en el mismo momento que se trabajaba se iban resolviendo cosas.

M: ¿El logo lo hizo Fontanarrosa, no?

PG: Sí, el de la canilla, sí.

M: ¿Hubo algún otro grupo?

PG: El *Ejército de payasos*. Capaz que había otro y yo no los conocía, pero no me acuerdo. Fue como una especie de “UNR líquida”. En “UNR líquida” no participamos como *Pobres Diablos* porque no existíamos como tal pero yo que participé, no lo hice tanto como dentro de *Arte Interviene*, fui una persona más entre la marea de gente hinchada las pelotas de que se quiera arancelar la Facultad.

En el caso de *Aguas*, la gente de la asamblea fue a la Cátedra y lo planteo y hubo algunos que se plegaron otros no, estudiantes, etc. y se plegó mucha gente y obviamente que muchas decisiones se resolvieron ahí dentro de la Cátedra. Puede ser que no haya habido otro grupo pero eso no quiere decir que nosotros lo hayamos gestionado. Nosotros no lo gestionamos, fuimos parte de eso.

Dos cosas: una, no había presupuesto para nada, si te fijás, las urnas eran cajas que se tapaban de los 2 lados, de un lado decía “cortémosle el chorro” y del otro estaba la canilla de Fontanarrosa. Simulábamos una urna pero no era una urna, eran las urnas del plebiscito

que se habían hecho. Era una parodia o una dramatización de los elementos que teníamos, no había plata.

M: ¿El plebiscito quién lo había hecho?

PG: No me acuerdo. Hubo un plebiscito que votaron exactamente un número que fue el que hicimos con las urnas. 256.236.

Se habían hecho ahí, enfrente de la Sede de Gobierno para mostrarle que había esa cantidad de personas que no querían que el agua se privatice o que te la corten si no la podés pagar. Era realmente para eso.

M: ¿En alguna de las otras acciones participaron con otras organizaciones sociales, como por ejemplo el caso de esta asamblea, o como una organización social de otro tipo (piqueteros, movimientos sociales, la lucha por el asesinato de Pocho?, es decir, ¿interactuaron con alguna lucha en particular o todas las iniciativas partían de ustedes porque querían abordar o intervenir sobre determinada problemática específica?

PG: Nosotros estábamos en un entorno que te llegaba información de un montón de cosas, estando en la Facultad. Éramos estudiantes, proyecto de artistas y a la vez no sé éramos como que teníamos información de muchos lados, del lado de los Museos, del Gobierno, de la Facultad, de las Asambleas. Juntábamos todas esas informaciones y decíamos ¿qué hacemos? Algunas cuestiones eran reacciones nuestras, “era bueno tenemos este quilombo, a mí me molesta esto, qué podemos hacer”. Lo discutíamos, veíamos como podíamos resolverlo plásticamente. A veces discutíamos horas y terminábamos resolviendo de una manera que no era la pensada.

A veces nos plegamos a cosas. No es que íbamos a trabajar con organizaciones sociales. En el caso de Agua sí pero en los sellos que hicimos por el FMI, trabajamos con un grupo de Brasil. Es como que buscamos un socio en Brasil e hicimos la misma acción en 2 o 3 lugares diferentes, cuando hicimos lo que *Expo-Trastienda* habíamos hablado con una galería.

Nosotros no teníamos claro con quién trabajar y con quién no. Nosotros teníamos claro si lo que íbamos a decir primero no nos era coartado, queremos decir esto, lo queremos hacer acá, no se puede, los hacemos allá. A veces querer decir algo coincidía con otro grupo y a veces querer decir algo coincidía con organizaciones sociales o con la misma Facultad. Era todo muy caótico.

M: Lo que pregunto es ¿si tuvieron otros procesos como el que ocurrió con el Agua o si fue el único caso en el que se dio esa dinámica?

PG: Me parece que no, no sabría decirte con certeza pero creo que no. Hicimos 30 acciones, pero no son solo eso sino que a la vez participamos de un montón de cosas,

convocatorias, muestras, etc. había mucho laburo, mucha participación. Participábamos del mismo lugar en el que estábamos haciendo cosas.

No había un orden. El grupo funcionaba así, éramos amigos que nos psicoanalizábamos entre nosotros. Debatimos mucho y tratábamos de participar.

Discutimos mucho el tema de las participaciones en las instituciones del arte. Eso fue muy discutido. Participar en la Bienal Bahía Blanca, que no entramos, pero igual. La institución creíamos que no nos representaba, ninguna institución ni la institución gubernamental ni la institución artística ni el mercado artístico también si querés. De alguna manera tratábamos de perforar, de borrar la línea que divide una cosa de la otra. Pero después si era una organización social con la que participábamos, si era otro grupo, si lo hacíamos solos, eso era una cuestión más de con quién lo hacemos, cómo y cuándo pero se iba hacer, de eso no había discusión.

M: ¿Te acordás de otros grupos de activismo artístico del momento?

PG: No, los que vos conocés. *Trasmargen*, Fernando Traverso, no me acuerdo otros.

M: ¿Hicieron algo con ellos?

PG: No, nada. Con los grupos de acá no nos llevábamos muy bien.

M: ¿Con Cateaters?

PG: No, Ana hoy en día tiene contacto con Faca e Inne. Yo no tengo contacto con ellos. En aquel momento estaba lo del "Pincha Cable" que se hizo, hicieron lo del "Vodkaniel". Estaba la gente de *Planeta X*, Fernando Traverso, había grupos anónimos, me acuerdo que había salido una cajita feliz de Mc Donald's en los tachos de basura color azules, fue para el *Congreso de la Lengua*.

Había época en la que había mucha producción artística y había mucha que era anónima. Pero también todos se conocen con todos.

Con el único que tuvimos la oportunidad de participar fue con el grupo Poro de Brasil con el que hicimos lo de los sellos.

"Te rogamos que" fue con Anita Reague también. Ahora creo que se puso Dinamita Reague. Ella hacía algo que se llamaba, lo que hacía era ir a un lugar y cada uno llevaba papeles o stencil o aerosoles para hacer graffitis. Hicieron uno que era un barquito que está en Costa Alta que lo pintaron todo, lo intervinieron todo. No me acuerdo cómo se llamaba el grupo Stiking boxing, me parece o algo así, no, no sé. Ella, por ejemplo, creo que estuvo en una que yo no viajé que fue en Junín que hicieron esta que se llamó "Te rogamos que".

M: ¿Ahí no hicieron la de Poncio Pilatos también?

PG: Sí, ahí estuvo la procesión y el "Te rogamos que" que fue en el edificio del Colegio de Abogados

M: ¿Y en qué consistía?

PG: La estructura del edificio era de hormigón armado y tenía los agujeritos clásicos que tiene el hormigón, y en ese lugar dejábamos pedidos “por favor hagan algo”. También en relación con la justicia de Poncio Pilatos. Estaba todo relacionado.

M: ¿Y esa de la justicia estuvo motivada en algún caso en particular?

PG: No, una crítica a la justicia argentina. Dio la casualidad que en un trabajo que tenía yo que era de un envoltorio de un jabón que ese exponía sólo sin jabón, eso se expuso en el MACRO. Eso nos abrió la mente con el tema de la responsabilidad, empezamos a pensar mucho en la responsabilidad de los políticos, en la responsabilidad política, judicial y personal también e cada uno. La justicia está hecha por hombres, entonces también hay responsabilidad. Entonces estaba el tema del “Jabón Federal” de Kosteki y Santillán, el tema del jabón este en clara alusión al gobierno porque usaba la gráfica institucional del gobierno, el escudo básicamente. Y el tema de la justicia lo hicimos con Poncio Pilatos como para centrar irónicamente eso en la cuestión de la responsabilidad. Poncio Pilatos justo el tipo que más se lavó las manos es el patrono de la justicia argentina, era una manera de traer una fábula católica a una ironía de lo que estaba pasando con la justicia. Cada uno interpretaba como se le daba la gana. Pero era una clara figura de que la justicia estaba siempre en clenque, nunca terminaba de pasar nada, entonces, si no pasa nada alguien se lavó las manos. Y si alguien se lavó las manos tenemos un patrono que te va a representar. Trabajamos muchas temáticas. “Calzones u calzoncillos” también habla de la responsabilidad del Estado, es una persona que es violada prácticamente.

M: ¿Cómo fue lo de la “Pastilla de Jabón”?

PG: Esa no es el Federal. Nosotros los objetos los trabajábamos individualmente. Este se llamaba “Ventilando las sábanas” es de Ana. (Señala una foto en el sitio web del grupo)

Hay 2 jabones, este y el otro. Pero es una foto, no es un jabón. Nunca presentamos un jabón, era una foto de un jabón. Otra era una foto de un pegamento. Lo del jabón lo presentamos en el *Palais de Glace* con lo de Kosteki y Santillán.

En ese momento esta gente estaba luchando porque la Estación Avellaneda se llamara Kosteki y Santillán. Cuando empezaron a hacer todo eso, hace años pasó todo lo de las obras. Era un lugar cultural para recordar lo de Kosteki y Santillán, capaz que pensaron que en 6 meses lo iban a lograr y no pasó así. Nosotros confiamos de que esa obra debe estar todavía ahí.

M: ¿En piquetes, tomas, marchas participaban como grupo?

PG: No.

M: ¿Ni siquiera en las de agenda como la del 24 de marzo?

PG: No, a nivel grupo no.

Hemos hecho cosas para el 24 de marzo pero no porque sea el 24 de marzo. Pará a ver, marchas creo que no participamos, si fuimos fue de casualidad como individuales, hemos

hecho cosas referidas al 24 de marzo como la “Bandera de la memoria”, pero eso fue un laburo que hicimos mucho tiempo, más de un año.

M: ¿La “Bandera Nacional de Identidad”?

PG: No, esa la hicimos en un solo día, fue para el día de la bandera. Fue un trememos quilombo para hacer eso porque la estructura era grande. No querían que tenga visibilidad porque tenía un trasfondo artístico. Si bien fue una de las obras más inofensivas que hicimos a nivel, lo que la gente puede entender, era más que nada una reivindicación de los valores patrióticos, no tenía una consigna de vamos por esto o nos jode esto. Fue una acción pro en lugar de ser una acción contra. Igual, tuvimos muchos problemas para mantenerla pero logramos que participe mucha gente, como unas 500 personas, porque había mucha gente.

M: ¿Y con la Municipalidad tenían alguna relación?

PG: No, media seca. Siempre nos llevamos mal con todos los políticos. O sea, no teníamos mucha relación política pero sí institucional. Creo que, por ejemplo, en el momento en que hicimos la “Bandera de la Memoria” fueron todos retazos de 10x10 se cocieron y se donaron al Museo de la Memoria en la Estación Rosario Norte, estaba Chababo y nos recibía bien pero los tiempos institucionales son otros tiempos. Rompimos mucho las pelotas para que nos dieran bola. Muchísimo. Queríamos darle visibilidad a la causa, decir esto está mal. Hicimos una gran bandera donde cada persona se puede expresar y lo que hacemos es juntar pequeños retazos de esa historia que puede haberte involucrado o no. Hay gente que estuvo desaparecida que escribió los cositos. Escribían los pedacitos de tela. Después se hizo una caja en la que se puso la bandera doblada y le habíamos puesto la leyenda “Despedazaron nuestra historia. Nosotros la reunimos”. La idea era esa, era poder hablar del tema, poder juntar a toda la gente que tenga algo para decir de eso.

M: ¿Y cómo convocaron?

PG: Por mail, teníamos la web, en la Facultad, con papelitos, como sea.

M: ¿Y cada uno escribía un cuadradito con qué consigna?

PG: La manera de participar no era improvisada, había que cumplir ciertos requisitos aunque no con la libertad de lo que vos quisieras decir. Era un lugar para que la gente se expresara. Te damos un cuadrado para que vos expresas lo que te parece esto. Había mucha gente de afuera que participó. Qué se yo, italianos, por ejemplo. Había un italiano que escribió sobre la dictadura. Con la gente que vivía afuera, lo que hacíamos era que nosotros transcribiéramos lo que recibíamos que nos mandaban por mail.

Entonces, participó gente, había gente que se llevaba toquitos y después te traía y no sabíamos a quién le había hecho escribir.

Nosotros cuando hacíamos una acción poníamos mucha maquinaria en funcionamiento.

M: ¿Había preocupación por la técnica y la estética de la obra?

PG: En este caso, no.

M: Pregunto en el grupo en general, en las obras en general.

PG: Sí, totalmente. Muchísima preocupación estética. De hecho, esta la presentamos en una caja de cristal.

Después de haber insistido mucho con el *Museo de la Memoria*, lo recibieron. Nos pusimos insoportables y así y todo tardamos mucho tiempo. El día que nos aceptaron eso, nos sacaron en “El Ciudadano” en una parte de la tapa.

Mandamos mil notas, cartas, etc. No improvisábamos, hablábamos mucho y tratábamos de funcionar como una institución por una cuestión de respeto. Porque en realidad éramos 3 pendejos veinteañeros irreverentes. Entonces, ¿cómo nos hacíamos respetar? De una manera que hablábamos con propiedad, con un proyecto. La idea de Pobres Diablos era muy clara decir todo lo que nos pareciera a nuestro criterio que estaba mal políticamente, históricamente, socialmente.

No reniego de ninguna de las cosas que hicimos, lo conversamos tanto, hemos tratado de no meter la gamba, porque vos tenés una información por ahí en una semana se desmiente y vos quedás como un gato. La idea era, nos informábamos bien, armábamos proyectos. Laburábamos como si fuéramos artistas de 50 años, teniendo 20. Y con toda la energía que teníamos en aquel momento. Éramos 3 personas.

M: ¿Del lugar de artistas no renegaban?

PG: No

M: ¿Hacían una crítica a la institución arte, al artista clásico pero no renegaban de ser considerados como tales?

PG: No sé si éramos artistas en esa época. No sé si éramos artistas. No sé si somos artistas. Yo creo que el rol del artista es muy difícil de definir. Yo creo que uno hace arte, “yo hago música, tal stencil” después quién te define como artista es el otro, no sé si yo puedo decirlo.

M: Claro, ¿pero había un gesto de renegar en caso de que fueran considerados como tales?

PG: No, si te consideraban, venía alguien y te preguntaban y decían artistas no renegábamos. No era importante saber si éramos artistas o no. Yo creo que en el fondo lo éramos igual de alguna forma porque lo que hacíamos era producir arte pero no te podría decir yo en ese momento “hola, soy artista”, ni creo que te lo pueda decir ahora en este momento. Producíamos arte, éramos productores artísticos igual era una cuestión lingüística.

Lo que pasa que el arte en Argentina se encargó mucho tiempo de definir como arte a algo que era decorativo, y nosotros en ese momento lo que queríamos despegar del arte estúpido, snob, de hacer arte por cualquier boludez.

A mí me parece que cuando los gobiernos se ponen débiles son más represivos, y en ese momento hay toda una parafernalia en el arte de no mostrar mucho. Entonces, hay un arte que tapa al otro arte que es un arte boludo. Del cuál también yo he hecho. He hecho arte boludo pero también es arte. El límite en ese momento creo que había mucha gente en el entorno estudiantil muy cansado, harto de que los platos rotos los pague el pueblo. Siempre somos el último eslabón y a la vez había todo un arte que parecía que iba a contramano de eso que pensaba el mundo estudiantil: los estudiantes, los profesores, los pasillos de la Facultad de Humanidades y Artes, Psicología, que se yo. Era otro mundo aparte, completamente si en la calle se estaba poniendo lo del agua en el Museo había una boludez completa. Una cosa que no reflejaba ningún problema de la sociedad ni artistitas que hablaran de eso.

M: Y en ese contexto, ¿cómo pensaban al espectador?

PG: El espectador no nos importaba. El espectador era casual, no sabíamos quién nos iba a ver. Íbamos y hacíamos en los lugares que nos parecía, según qué era lo que íbamos a hacer, quién nos iba a mirar o por qué. Me acuerdo que el “Servicio de Información Turística” lo hicimos en el *Parque España*, en calle Córdoba, Pellegrini, calle Oroño, completo de punta a punta, paradas de colectivos, bancos, tachos de basura, contenedores de colores, y habíamos pensado por qué. Donde va un turista, por Oroño va a tener que pasar al menos una vez. Probablemente agarre San Lorenzo o Alvear pero por Oroño va a tener que pasar. Al Parque España, hablando de la españolidad iba a ir o iba a estar cerca. En la Peatonal tiene que pasar, Pellegrini también otra avenida muy transitada donde había muchos negocios.

Pensábamos mucho nosotros, el concepto, la implementación de lo que íbamos a hacer, la resolución estética, éramos muy mañosos.

M: ¿Compartían esta preocupación de ampliar el público del arte?

PG: Lo ideal era que alguien te de bola, todos los artistas tienen un gran problema de ego y quieren que la obra de uno se reconozca en algún momento, no?

A nosotros nos importaba llegar a la gente de la calle. En un momento en que la institución no te permitía, en el Museo no se mostraba arte que tuviera que ver con la política del momento, era como que la institución de los museos y las galerías no se condecía con lo que pasaba con la calle. Entonces el mejor lugar para decir lo que nosotros íbamos a decir era la calle que era donde estaba el gran quilombo. Pero también queríamos decirlo en los museos, y ahí entra el conflicto con las instituciones y los museos. Pero nuestra intención era llegar a la gente.

Hay gente que nos daba bola, que nos escribía, se plegaba, hubo obras que se replicaron sin que nosotros tuviéramos que hacer mucho. O había gente que se las apropiaba y las hacía y hubo veces que nadie nos dio bola y la obra pasaba desapercibida completamente y

nos jodía porque sentíamos que no había devolución. Pero era parte del proceso de mejorar lo que estábamos haciendo.

Nosotros éramos huérfanos en ese momento. No éramos artistas, no éramos estudiantes porque la Facultad apenas se había salvado de que la arancelen, había muchos problemas sociales, era todo un gran caos social y lo que había que hacer era decir lo que nos parecía y aprovechar el momento. La calle era el mejor lugar, era donde estaban los grandes quilombos y ahí creo que era donde plasmamos lo que veníamos haciendo.

Igual después buscamos institucionalidad, pero como todo. No quizás por una cuestión de reconocimiento sino por una cuestión de ganar espacios. Pero asimismo las instituciones también tienen eso, por eso discutíamos mucho.

Hicimos 2 “Pura espuma”, como una performance, en el Distrito Sur *Rosa Záperovich*, es un lugar vidriado tiene un patio y en los vidrios escribíamos. La ONU premia a Rosario por las políticas de gobernabilidad y desarrollo y por esa excusa se crea la *Semana del Arte*. Entonces nos invitan a participar e hicimos una crítica a la “Semana del arte” y al propio premio. Decíamos que hacían una *Semana del Arte* porque los premiaron pero no porque haya artistas que valgan la pena. O el premio en realidad es la excusa de una *Semana del Arte* o la hacemos porque queremos tapar lo del premio porque las políticas no se veían tanto. Teníamos la oportunidad de decir algo y en ese momento pensamos que la “Semana del arte” tapaba la verdadera cuestión que era que nos habían entregado un premio, a la ciudad, a la Municipalidad, al gobierno socialista, por las políticas del desarrollo y gobernabilidad y vos te ibas a una villa y decías “esto cada vez está más grande”. Entonces decíamos “¿dónde está la política de gobernabilidad y desarrollo que no la veo?”. Entonces habíamos hecho toda una acción que era escribir en vidrios, escribíamos al revés, para que se vea de adentro “La ONU premia a Rosario. Pura espuma”, escribíamos con espuma.

Y claro la gente iba a pagar impuesto y había 3 tipos escribiendo, iban a ver y se iban a la casa, venía otro de casarse, la rotación de gente y el mismo material, cuando terminábamos de escribir se borraba del otro lado, se desvanecía.

M: ¿Y la Municipalidad les permitió eso?

PG: La primera vez sí, la segunda vez nos quisieron censurar. Vino una de las autoridades del Distrito a decirnos que no podíamos hacer la acción. Nosotros dijimos que estábamos dentro del catálogo de la *Semana del arte* y que, entonces, la íbamos a hacer igual a menos que recibiéramos una orden o una explicación del *Museo Castagnino* y del MACRO y de quienes nos habían invitado a participar y la hicimos igual porque teníamos muchísimas pelotas.

La hicimos y la final no pasó nada. Pero siempre se trata de tapar lo que dice algo en contra de.

M: ¿Cómo fue el proceso de disolución del grupo?

PG: Sucedió una dispersión. No hubo una disolución concreta. Es complicado porque después de mucho tiempo de trabajar juntos lo que pasa es que algunos van para un lado, otros para otro. En ese momento yo estaba con animaciones, stencil, producción de video, Ana estaba con la producción escrita, Pini también producía y dibujaba, Ana también dibujaba. Había diferencias de criterios que al principio no había, éramos todos bastantes inflexibles, fundamentalistas nos decíamos a nosotros mismos.

El grupo entre noviembre y diciembre del 2006 empezaron a haber un par de diferencias en cuanto a qué comunicar, cómo y se hacerlo desde dentro o fuera del grupo. *Pobres Diablos* siempre fue un grupo político y en ese momento a parte de las obras políticas hacíamos otras producciones, algunas tenían que ver, otras no. La cuestión era que *Pobres Diablos* es un grupo de arte político, nace como tal, muere como tal. Había una idea de hacer como un entierro del propio grupo, para que nadie lo mate, lo queríamos matar nosotros antes que alguien lo haga. Pero nunca llegamos a un acuerdo, tampoco llegamos a un acuerdo de sí seguíamos, era un tire y afloje, hubo mucha discusión, un tiempo de ver qué hacemos si seguimos o no. Hubo otro posible nombre que ahora no me acuerdo, tenía algo que ver con fluorescente pero no me acuerdo bien cómo era el nombre.

Y eso en teoría era el proyecto alternativo en el que mostrábamos otras producciones para no mezclarlas con las políticas y después dijimos bueno pero por qué no seguimos con esto y la discusión nunca llegó a ningún lado y nunca terminamos de tomar una decisión. Yo anuncié que me iba del grupo por una cuestión de que no quería quedar pegado a una posible cosa... también porque éramos fundamentalistas, no porque nos hiciera nada mal.

Estábamos todos experimentando mucho, yo venía trabajando con video, animación, ya venía trabajando desde antes, desde el 2002, pero imagínate que a esa altura ya tenía un poco más de cancha, con el tema de la fotografía. Pini venía por el lado del dibujo, del stencil, de la pegatina a gran escala. Ana venía por el lado de la producción teórica, pintaba, dibujaba mucho también y todos estábamos experimentando cosas que no entran dentro de una sola rama. Como era muy experimental yo no quería mezclarlo con *Pobres Diablos*, no recuerdo bien la posición de Pini y de Ana pero era más diferenciada de la mía. Y en algún punto no llegamos a un acuerdo y quedamos en lo cerramos o no, quedó la discusión así, se dilató tanto que se fue erosionando y un día nunca nadie habló más de nada y el grupo desapareció. Yo recuerdo que en diciembre de 2006 me fui del grupo, decidí anunciar que me iba del grupo.

Elas en teoría iban a continuar pero nunca continuaron.

M: ¿El clima de menor efervescencia del conflicto social influyó en eso?

PG: Yo creo que sí y aparte porque veníamos haciendo muchas cosas y como te digo éramos un grupo que hablábamos mucho pero la gente cambia de gustos, de cosas, de experimentar con cosas. Yo recién hace unos años me empecé a meter en el arte que no

tiene que ver con la política pero es una rama del arte. Yo por ahí hago fotografía pero también porque me obliga lo laboral. Empecé a experimentar en el lado fotográfico pero no tiene nada que ver con la línea de Pobres Diablos, sin embargo tengo cosas que hago que siguen esa línea.

No sé cómo será la producción de Pini y de Ana, Pini me parece que no produce más. Pero de algún modo todos estamos enganchados en alguna temática similar. Seguimos siendo los tres pobres diablos, Ana tiene su espacio que es más de discusión de pensamiento, escritura, Pini también tiene su espacio que también tiene que ver con un espacio de reunión, tiene que ver más con el diseño y con el arte en sí, no tan focalizado a una cosa u otra pero está en contacto con grupos de ecología, de permacultura. Yo también estoy participando, por otro lado, acá de encuentros de lo mismo, de ecología, de permacultura, de organizaciones sociales que tienen problemas como los Quom. Yo ahora estoy muy en contacto con la gente de los Quom con el barrio Los Pumitas que está en Empalme y de alguna forma ninguno perdió la esencia de lo que era pero abrimos un poco más la producción. En ese momento éramos como muy fundamentalistas. Tipo hacíamos esto y si sacabas una foto no era arte, era registro. Era como que todo estaba puesto al servicio de esto, después crecimos, agrandamos un poco los conceptos, nos volvimos más tolerantes, pero creo que todos seguimos en contacto con el arte de una u otra forma.

Pará que vamos viendo cosas desde la página. El día que vino Bush hicimos una intervención que eran espirales para ahuyentar a los chupa sangre, repartíamos. Eran espirales que decían “Bush go home”. Da la casualidad que acá había, era dentro de una actividad dentro de la cual había otra gente, era la marcha contra Bush y había organizaciones sociales, partidos políticos y no sé qué más.

Esta es una que participamos en una muestra. No fue una acción pero participamos en una muestra en “La caverna”.

La contra-campaña esta fue en *Contracultura callejera*, “Plazoleta de la fuente”, era una burla a la apertura de espacios públicos, dio la casualidad que había muchos lugares que la Municipalidad limpiaba un poco y decía “recuperamos el espacio”. Pero si el espacio estaba. Estás haciendo como que recuperas espacios pero ya estaban. Nosotros hicimos la “Plazoleta de la fuente” en un baño como para decir nosotros también recuperamos algo para ayudar a toda esta movida. Le pedíamos a la gente que tire monedas a los magisterios, esto fue en el *Pasaje Punk*.

En *Expo-Trastienda* la gente compraba la banana porque tenía hambre, no porque se diera cuenta de que era una obra.

El grupo éramos tan unidos que no era necesario que estemos los 3, no era necesario que la idea la pensemos los 3, simplemente que estemos de acuerdo, no era necesario que, yo por ejemplo estuve un año en España entre mediados de 2005 y mediados de 2006. Creo

que hubo una sola acción que hicimos cuando volví. Mientras tanto se hicieron un par de acciones y en España yo hice acciones y todas pertenecían al grupo, porque nos chateábamos, en lugar de reunirnos, se juntaban ellas 2 y yo chateaba con ellas. Era como si hubiéramos abierto una sucursal. Hubo muchas cosas que hice yo pero que fueron parte del grupo, hubo cosas que hicieron ellas pero que fueron también parte del grupo y todo enmarcado dentro de lo que es el grupo.

Si bien algunos objetos eran individuales, podríamos decir que el autor intelectual era tal, pero los materiales y todo estábamos todos de acuerdo, era todo el grupo. Es más, por ahí se pulía la obra grupalmente.

M: ¿Firmaban todo?

PG: Todo, no sé si todo firmábamos.

Lo del sello del FMI era "Famelia y miseria internacional". Sellábamos los billetes de 2, 5, 10, 20, 50, 100. Sellábamos los de menor valor. La idea vino de un grupo de Brasil que se llamaba *Poro*. Nosotros mismos sellábamos nuestros propios sueldos. Cuando no nos querían recibir los billetes, porque el sello era grande y la tinta era celeste. Un kiosquero a media cuadra de donde yo vivía le encantó la idea y se selló toda la caja. A todo el mundo le daba el vuelto sellado. Ha pasado que hemos ido a comprar cosas y nos han dado de vuelta un billete sellado. Entonces, nosotros decíamos "qué bueno!" porque dio la vuelta.

Si teníamos uno de 20, 10 y 5 el de 10 y 5 iban sellados y si no nos los aceptaban pagábamos con el más grande, de 20 ponele para que nos den cambio que también nos servía. Nosotros muchas veces fraccionábamos nuestras compras para poder tener la mayor cantidad de billetes en cambio. Los más chicos siempre los sellábamos, tratábamos de pagar con uno sellado si te decían que no, pagábamos con el de 50 y así volvías a tener cambio y todo el tiempo era esa operatoria.

Este sello lo dejamos de hacer cuando le pagaron la deuda al FMI, no así a todo el resto de los deudores que todavía existen. Eso nos obligó a dejar de usarlo porque conceptualmente ya no podíamos decir "FMI famelia y miseria internacional" porque podríamos decirlo pero justo era con la sigla, la gente iba a decir "pero, si ya le pagamos". Faltaba pagarle a medio planeta pero bueno.

M: ¿La idea era que había que pagarle?

PG: la idea era que ese billete no era nuestro, era parte del pago al fondo, si está sellado... era una manera de recordar que le estábamos pagando al Fondo una deuda que venía desde hacía mucho tiempo por muchas cagadas que se mandaron muchos políticos y a la vez era una manera de decir esta plata no es tuya y de decir que había gracias al FMI famelia y miseria internacional, hambre, miseria, pobreza y que muchas cosas venían acarreadas de que había que hacer pagos al Fondo y que también el mismo Fondo por

habernos prestado ya nos había metido en quilombos. Era un cuestionamiento bastante amplio, encerrado en una sigla.

“Poncio Pilatos” empezó con un stencil, después salió lo del “Te rogamos que” con la cuestión de meter los cositos en los agujeros del Colegio de Abogados de Junín, en ese mismo lugar hicieron lo de la procesión de Poncio Pilatos. A veces las obras se iban resignificando y haciéndolos de otra manera para no cansar.

La página está toda hecha el flash no se pueden chorear las imágenes, lo hicimos a propósito para que no puedan chorearlas y no nos hagan quilombos. Los textos, tecnológicamente, la página los levantaba desde un txt por si teníamos que borrarlo. Porque éramos jóvenes, no teníamos idea de nada, teníamos miedo, teníamos familia, padre, todo quilomberos, había mucho quilombo que a lo mejor te podías meter en un quilombo, familiar, legal, judicial, a los 20 años te arruina la vida. Teníamos mucho cuidado con eso, éramos muy enfermos, así como éramos para resolver gráficamente éramos para cuidarnos. La verdad que el grupo éramos muy unidos. Después las cuestiones de la vida nos llevaron a cada uno por su lado.

M: ¿Con lo de Pocho nunca tuvieron nada que ver ni hicieron nada por eso, no?

PG: No, porque no conocíamos la realidad de Pocho Lepratti y generalmente tratábamos de meternos en cosas que supiéramos de qué se trataba, qué estábamos diciendo. Y aparte en ese momento estaba... Nosotros conocimos al muchacho, que estaba en ATE, al Mono Saavedra que las dibujaba a mano con pincel. Había tanta gente laburando para el tema del Pocho que nosotros decíamos para qué vamos a laburar para el tema del Pocho, ya hay 8 empleados del Pocho. Vamos a hacer otra cosa. Había mucho quilombo, era una época en que mucha gente estaba cansada de no poder decir lo que estaba mal. Creería que ahora estamos más o menos entrando en la misma, te diría que estamos a finales del 99' o del 2000 porque hay una cuestión de que no poder decir. Yo creo que no es una característica de los gobiernos sino de la sociedad, tanto tiempo con los militares, mi viejo vivió al menos 2 dictaduras sino 3. Entonces estamos muy influenciados.

Yo nací en dictadura, Pini y Ana también. Estamos influenciados y todavía está el tema, hay mucha gente que no se anima a decir ciertas cosas, hay gente que no se anima a decir que está en contra de Estela de Carlotto porque opina tal cosa porque es meterse con la gente que luchó con. Creo que es un dilema social que lo vamos a atravesar no sé cuándo. Tal vez nuestros hijos si no hay otra dictadura más van a poder lidiar con eso. Es complicado, somos producto del conjunto.

M: ¡Muchas gracias, Pablo!

Entrevista N° 13

Entrevistado: Jorge “El Flaco” Palermo (FP)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: Estoy tratando de reconstruir un poco la historia de la murga en la ciudad, quería un poco que me cuentes cuál era tu visión sobre el inicio de ese proceso acá en Rosario, de las primeras murgas.

FP: De las de la última etapa

M: Si, las primeras de la última etapa.

FP: En este caso particular, yo tengo un registro de la murga acá, en este barrio donde vivo y viví y capaz que me muera acá, desde cuando nos pintábamos con corchos y salíamos con tachitos a la vereda, con los vecinos y le cantábamos canciones con los tachitos. Y después mi viejo me llevaba a los corsos, a los clubes de barrio a los carnavales.

M: ¿Por qué año eso?

FP: Uh! No se... yo tendría 5 años, tengo 58. De esa época. Acá era todo campo, yo acá, nosotros jugábamos a la pelota con los pibes, era todo baldío, donde está esto ahora era la casilla donde yo vivía.

M: Si, lo había leído en alguna entrevista que te han hecho.

FP: Era todo campo, yo tenía un caballo, andaba a caballo, mi viejo tenía carro de trabajo, me gustaban los caballos, me encantan, y teníamos un caballo que no era poni, era un petiso, que era tobiano y a mí me gustaba ir de indio. No quería ser el llanero solitario, yo quería hacer de indio. Que loco, no sé por qué y salía de indio en el carnaval con el petiso que era tobiano y encima era parecido al del indio, no sé si lo viste alguna vez...yo quería ser indio, no sé, muy loco. Bueno... a raíz más de lo que vos me preguntas. Yo arranco con el teatro callejero, en el teatro callejero convocábamos con instrumentos, convocábamos a la gente con redoblantes, zurdos, lo que había. Más que nada era eso. Después en los encuentros de teatro callejero que organizábamos, que hacíamos, que íbamos a los de otros grupos, ahí eran más bien murguistas de Buenos Aires porque en Buenos Aires es donde está más arraigada la murga. Acá es más la gente del norte, más comparsa, más comparsas, la gente es comparsa acá, de toda esa zona de migración interna. En cambio los porteños tienen mucha murga. Y entonces el asunto es que en esos encuentros empezaron a venir algunas murgas y ahí vos intercambias, te pasan un paso de murga, un toque, pim pum pum y bueno también la memoria. Y bueno todo eso confluyó en que empezamos a hacer murga, a bailar y ahí arrancamos con murga. Y ahí yo me acuerdo que después del teatro callejero ya la sumamos y empezamos a laburar con murga, a dar talleres, a preparar chicos o gente grande. Nunca fuimos una murga así como característica, es más nos decían los ortodoxos, eso no es murga. Y nosotros decíamos, no importa.

M: ¿Y eso, en qué año?

FP: Era muy teatral la murga que hacíamos. Y eso fue en el 89', 88', 87'. En el 89 ya estábamos nosotros. Era muy teatral, que la murga tiene la parte del cuplé y todo pero en nosotros el acento era lo teatral. Después fuimos incorporando pasos de baile, que se yo, y ya era otra cosa. Incorporábamos lo que teníamos, títeres.

Y tal vez que pueda ser útil a tu investigación una cosa que no sé si es así pero yo estoy convencido de que es así, así que capaz que te convenza a vos también. Yo con el tema de la murga, lo que vi, después se empezó a enganchar la gente en los talleres, salió una murga y otra, de hecho ya te habrán contado *Los Trapos* venían acá. Los chicos que ahora son grandes, venían acá. Los trían en una chata me acuerdo. Me hacían renegar. Yo les decía que no vengan tan temprano. Podían a esa hora porque los traía alguien a esa hora y venían como una hora antes y los vecinos me hinchaban los huevos. Me decían que esos pibes son quilomberos. Yo le decía Pocho, tráiganlos mas cerca del horario a los pibes, así se quedan adentro, yo a esa hora no llego. Después bueno ya no los traían más y digo que suerte, ya no protestaban más los vecinos. Voy por Bv. Segui y España y me dicen Flaco vení. Hay unos pibes que yo los vi que van a *La Grieta*, vienen todos los días, no me acuerdo, me parece que era los sábados y hacen un quilombo acá. O sea que los dejaban ahí y después venían para acá y me tiraban la bronca los de allá. Esas cosas. El asunto es que después empezaron a aparecer murgas, en los barrios, ya de ahí se fueron haciendo semilleros. Pero sabes dónde es que lo toma la clase media y la murga empieza a tomar más... porque hay mucha gente de clase media en la murga se toma más y empieza, que nosotros íbamos a los cumpleaños de quince, antes no, cumpleaños de 15 acomodados, nos empezaron a llamar, nos contrataban, casamientos y demás, estábamos re contentos nosotros. Sabes donde pasó eso en 2000, 2001, con toda la crisis de 2000, 2001, con todo ese quilombo, ahí nosotros salíamos en los barrios que más hacíamos una dinámica teatral, en Ludueña, en San Francisquito, en otros lados con el teatro, que ahora está muy de moda, el teatro del oprimido, todo eso, es que armamos unos dispositivos, con unos chicos abogados jóvenes y con *Aire Libre* por parte de los medios y muchos chicos de la universidad. Armamos 3 patas, porque en los barrios había mucha represión y se hablaba del corralito nada más y nadie decía nada. Ahí en Ludueña fuimos con un colectivo, el regimiento, y estaban los chicos jugando a la pelota y se los llevaron a todos de la canchita. Había mucha represión y nadie decía nada de eso, era el corralito. Entonces que hicimos... como le decían? Nosotros en contrapartida pusimos "represión cero". "Tolerancia cero" decían. Y nosotros dijimos "represión cero", nos reunimos, *La Grieta*, *Aire Libre* y empezamos a hacer publicidad y armamos un dispositivo en donde era así: *Aire Libre* tomaba algunas cosas que pasaban por la radio, y otras radios amigas, no es delito ser pobre y demás, los chicos de la Universidad hicieron unas manitos que las manitos: no es

delito ser pobre, no es delito ser negro, bueno todo eso... y la parte nuestra agarramos un dispositivo de teatro del oprimido, y hacíamos unos policías que llegaban a un lugar y otros eran los pibe, entonces llamaban y llegaba la policía y nosotros llegábamos al lugar, reuníamos a los chicos y les decíamos que les íbamos a mostrar un poco de lo que les pasa a ustedes, ustedes díganlos si está bien. Los policías eran re buenos, y llegábamos y los pibes se asustaban, y nosotros decíamos no te asustes pibe, mirá una señora denunció pero no te pongas mal. Y vos veías la cara de los chabones, ¿viste? Acompáñenos por favor a la seccional, ahí vamos a escuchar música, y cuando lo subíamos, habíamos hecho un carrito así que era como un comando, y le decíamos cuidado, no te vas a lastimar, despacito. Y por ahí saltaba uno y decía “qué te van a hacer así, te cagan a palos”. Entonces empezaban a tirar, y empezábamos laburando eso y había un momento que parábamos y venían los chicos abogados y decían: en caso de que pase esto... Ah porque después de eso, decíamos a ver cómo es lo que dicen ustedes, entonces venían ellos y contaban o si querían alguno lo hacía. Entonces pasábamos a la escena más dura que era la realidad, entonces tirábamos, por ejemplo, tratábamos de trabajar con cosas concretas y que pudieran servir. Y estaban las otras más empíricas que también estaban en la ley, que las sepan, pero sabían que te van a agarrar. Entonces tirábamos eso y parábamos en un momento, y decíamos en caso de que lleven a alguien no vayan solos a la seccional, vayan acompañados, lleven a alguien, vayan a la vecinal del barrio, siempre alguien hay, que no vaya la mamá sola a preguntar por el chico, si les niegan que está llamen a tribunales, porque hay 24 horas, yo ni sabía, nos dijeron los abogados estos, hay un juez 24 horas que los tiene que atender si o si y que los atiende si ustedes insisten. Entonces ya cuando llama un juez a la seccional ya no le negaban que estaban los chicos. Bueno, todo un trabajo así, entonces parábamos y seguíamos con otro sketch, parábamos otra vez y decíamos en caso de que pase esto se puede hacer un “habeas corpus”. ¿Qué es un habeas corpus? Cualquiera lo puede hacer, t ata, entonces era una cosa muy fuerte, fue muy potente eso. Porque Villa Banana llegaron a cambiar el comisario, tuvieron que cambiarlo por todas las denuncias y lo que iba pasando. Fue muy potente, bueno.

Ahí lo pego con lo que te estaba contando, nosotros hacíamos eso y hacíamos murga, entonces se juntaba en las protestas, ahí nacen las asambleas, entonces nosotros íbamos a las asambleas con nuestro reclamo de represión cero, y en las asambleas estaba el corralito más que nada. Me acuerdo que estábamos en el Monumento a la Bandera, en una manifestación, nosotros íbamos a todas las manifestaciones con nuestro reclamo obviamente y los canales le daban bola al corralito y a las asambleas más de clase media, en el Monumento, por ejemplo, había gente muy piola pero tenía otros reclamos. Pero eran piolas, entonces les contábamos y decían bueno, cuando venga el canal vamos a ver qué hacemos, entonces nosotros en ese momento nosotros vamos a decir “acá hay unos

compañeros que quieren decir algo” entonces ustedes se meten Y hablan pero acá voy. Entonces nosotros íbamos con la murga y cantábamos, y entonces nos decían “che, ¿cómo es el pasito?” y los hacíamos bailar a todos.

M: ¡Qué bueno eso!

FP: Los hacíamos bailar a todos. Y ahí empezamos a hacer cantitos también para lo que pasaba. Entonces unos el corralito, otros la represión, que pum que pum, y yo ahí te puedo asegurar que hubo un antes y un después, después de eso. Porque en las asambleas empezaron a aparecer murgas que iban con sus reclamos y después otros que querían tocar, otros que iban con sus instrumentos y en los talleres empezaron a venir clases de sectores que no venían a aprender murga. Lo político influyó en este trasvasamiento, en esta cuestión. Se hizo cultural porque era así y después hizo así y la gente de clase media empezó a hacer murga. Esta es mi visión, yo lo viví desde adentro. Trate de ver más allá de lo que me ocurría a mí y yo he visto que ocurría eso también en otros lugares porque yo he visto que en otros talleres iba gente, vos te das cuenta...

M: ¿Después del 2001?

FP: Si, sí.

M: Yo también tengo alguna idea, alguna hipótesis de que el 2001 surtió una gran modificación dentro de las prácticas de arte popular en Rosario, a partir de lo que significó la gran crisis y a partir incluso, más localizado en lo que fue en Ludueña, digamos, para mí todo lo que fueron las protestas por el asesinato de Pocho...

FP: Yo no sé si se modificó, pero lo que más se modificó en realidad fue la visión que tenía un sector sobre el arte popular.

M: Claro que sí

FP: Y ahí obviamente distintas influencias que después van conformando eso...

M: ¿Y qué murgas habías que recuerdes como las más importantes además de ustedes, Los Trapos...?

FP: Nosotros no éramos una murga importante, va de acuerdo a dónde le pongas el acento a la importancia vos.

M: Claro, en términos del arte popular, para mí si fueron importantes.

FP: Claro, nosotros sí, si lo ves desde el lugar de la interacción, que también lo veo así desde el arte callejero, el actor como alguien que puede, que es capaz de estar en el escenario, transmitir, pero de repente su escenario puede ser el barrio, la vecinal, puede ser porque ese es el concepto de actor. Y lo mismo la murga. Nosotros, que se yo, hemos estado en *La Toma*, en todas, en los primeros años de *La Toma*, que ahí también como el cordobés de *La Toma* quería aprender a tocar platillo y bombo, empezó a escribir poesía. Otros compañeros, eso fue así.

Murgas en ese tiempo, nosotros con la *Murga del Bajo Fondo*, estaban *Los desnutridos del 2000* que eran alumnos míos que armaron, pero después se vinculaba todo.

M: ¿Acá las dos? ¿Los desnutridos del 2000 se llamaban?

FP: Si, los chicos. Después teatro callejero también y hacían algo de murga. Que empezaron con murga y demás. Tengo videos. Los tengo chiquitos y después ya los tengo grandes. Y después aparecieron murgas como los *Caídos del Puente*. Nosotros hicimos los carnavales ahí, nos llamaron 2 años para hacer los carnavales que ahí también paso eso, los carnavales en *Parque Alem* organizamos. Claro era un pelea porque nosotros, la fiesta nuestra es popular, la fiesta nuestra está abajo, no tanto en el escenario. Hasta que aflojaron eso y se armaron 2 carnavales impresionantes. Y ahí dimos talleres, armamos una murga con 300 integrantes. Ahí había nenitos, todos los que iban al *Parque Alem*, nenitos de la colonia, las minas de aerobio me acuerdo, los jubilados que trajeron los cantitos que cantaban antes y muchos chicos que algunos después estaban en *Caídos del Puente*. Y bajaba la murga por el puente y ahí escribí una canción que decía: “traemos noticias de nuestros hermanos gusanos...” era como una declamatoria, “traemos noticias de nuestros hermanos gusanos cansados de arrastrarse, se han resistido con éxito y han logrado alas. Si, verdad, a partir de la fiesta y del encuentro han podido volar. Así que proponemos la fiesta y el encuentro hasta que volemos. Fiesta y murga! Y ahí arrancaba. Y ahí venía la murga haciendo así y después bajada y todo el mundo bailaba.

M: ¿Y en qué año fue el primer del Parque Alem?

FP: Ochenta y pico... no... ya ahí habían pasado un montón de cosas.... 90 y pico, 96, 97. Y después de eso el tercer año íbamos a hacer un curso de la puta madre, pero me parece que no les gustaba mucho porque en un momento yo desde el micrófono arriba decía: “a ver qué barrios están” La Tablada, Las Flores con obviamente Barrio Arroyito, Fisherton, todo mezclado. Que era la idea que tenemos nosotros del carnaval. Pero eso no les copaba mucho, entonces al tercer año no nos llamaron y llamaron a una murga de Buenos Aires, muy buena murga, y el carnaval ya no fue lo mismo. Pero si ellos dieron unos talleres ya con pasos más refinados, con un concepto más estilístico y de ahí se afianzó una murga en *Parque Alem* que fueron, esta es mi versión, después si fue así no sé, creo que sí, ellos también lo dicen, de esa murga es que salen *Caídos del Puente*, no me acuerdo como se llamaba esta murga de Buenos Aires, muy linda. Y de ahí quedan los Caídos que es una murga que va tomando forma, después se preparan, se capacitan, van a tomar clases, ya cantaban afinados, muy buenos.

Estoy pensando en el 89', 88', 89', 90', sinceramente no me acuerdo... no había muchas murgas, había así como..., te puedo nombrar murgas que ahora no están más, pero no te puedo precisar la fecha que fueron saliendo de todo ese movimiento. Unos que eran *La caravana del oeste*.

M: ¿Metete que son pasteles es por ese momento?

FP: *Metete que son pasteles* era una murga más del centro. Se siguen juntando a veces para venir al carnaval del *La Grieta*, después fueron *Metete que son pasteles*, los *Caídos*, *Caravana del oeste* las chicas de *Matadero Sur* más contemporáneas también, después estaba la murga esta.... *Los bichicome*.

M: ¿Los bichicome, eso de los 90'?

FP: Sí, de los 90. De *Los bichicome* sale también, los que están ahora en la Plaza de Maipú y 27, *Okupando Levitas*, de ahí salen. Después fueron cambiando. Qué murga más que no me quiero olvidar. Bueno, *Los Trapos*, también, ellos siguieron haciendo murga y no pararon. Un tiempo se quedan callados y después aparecen, esto es así.

M: Si, igual Los Trapos están bien activos.

FP: Sí, es mucha energía pero bueno ellos y después ya visitábamos otros lados.

M: ¿Y empezaban ya a surgir algunas más de estilo uruguayo en el centro?

FP: Sí, eso es ya más contemporáneo.

M: ¿Mugasurga y esas son de fines de los 90', Mugasurga me parece que es 99'. La improvisada también...

FP: No, me parece que son después del 2000 esas. Le tenés que preguntar a los chicos...

M: Si, le hicimos una entrevista a ellos, me parece que fue 99' que después de eso salen La Cotorra y todas las más contemporáneas.

FP: Mirá, yo lo tenía como que fue después del 2001 eso.

M: ¿Y en 2001 más o menos, antes del asesinato de Pocho, compartían otro tipo de actividades además de la murga con la gente de Ludueña?

FP: Sí, el día que lo matan a Pocho, Pocho tenía que estar en una reunión con nosotros en Córdoba, nosotros íbamos a una reunión que estaba el Pollo de *Aire Libre*, el Toqui de Porajú, el Pipo que está con comercio solidario ahora, el Pocho y yo. Pocho no vino y cuando nosotros volvíamos de la reunión en un rem+ís para la terminal para tomar el colectivo para Rosario, una chica de acá que estaba en pareja conmigo me llama, porque se enteró lo del Pocho, y ahí nos avisan que lo habían asesinado. Fue tremendo, tremendo, tremendo. Si, compartíamos, como no vamos a compartir, compartíamos siempre, esto de la murga fue antes de que lo maten a Pocho, ya veníamos compartiendo con las comunidades de base, nosotros acá somos medio ateos, independientes pero con los compañeros laburamos siempre juntos. *María de los pobres* estaba acá, en ese tiempo había una gente joven, más combativa, catequistas más jóvenes entonces hacíamos el grito de los excluidos, toda una movida, siempre seguimos pero van cambiando. Y ahí nos juntábamos en distintas actividades con ellos.

M: ¿Y después del asesinato de Pocho, en toda la serie de protestas que se fueron haciendo, en esto de empezar a pensar cómo denunciar ese asesinato, ustedes como participan en ese proceso?

FP: Nosotros, como que, nunca hubo... tiene una particularidad también *La Grieta* nosotros no es que... hay una parte más política, intelectual, que la voy incorporando como pueda, y seguiré hasta que me muera, yo siempre laburé en fábricas, anduve en ciertas cosas que no tengo ganas de contar, bueno, en el sindicalismo sin saber nada, una serie de cosas. Entonces todo lo que fuimos viviendo, eso fue tremendamente doloroso.

Tratar de cuando hay una murga, hay pibes nuevos, yo voy, me llaman y les cuento, les cuento el trabajo que hacía Pocho. Y sobre todo lo que hicimos fue sostenerlo, porque se nos iba a la mierda a nosotros esto también, estábamos complicados. Pocos saben esto: a 5 casas de acá se hizo no sabemos porque un destacamento móvil, había hasta 5 patrulleros día y noche, a la hora que entrabas, yo escribí una cosa una vez. Porque yo salía a la puerta y me provocaban, me miraban los milicos, una vez mi vieja iba a comprar y no sé qué dijeron, y dice, “pero milicos de mierda”. Yo le digo vos no te enganches con nada, porque nos provocaban. A mí me hacían un pasillo cuando pasaba y yo pasaba por el medio, yo no los provocaba ni nada, estaba cagado pero no tenía tanto miedo, entonces pasaba por el medio derecho. Y después otra vez me acuerdo que venía así y me dicen: “eh, eh, eh”, me vuelvo y le digo “usted me llamaba agente”, “no no”, me dice, “disculpe, me confundí”. Siempre así, nunca paramos la actividad, pero nunca tuvimos ni siquiera ahora no tenemos un paraguas digamos, trabajamos en forma independiente. Si tenemos cercanía por supuesto con unos sectores más que con otros. La resistencia que nosotros hacíamos era desde lo cultural.

M: ¿Y ahí en el 2001 ese dispositivo que se había armado?

FP: Si ese y después cada uno... militaba.

M: Si, seguro pero en lo que tiene que ver con *La Grieta*, ¿funcionaban ahí en las asambleas?

FP: Si, pero acá.

M: Si, digo, pero ¿cómo estaban y articulaban en las protestas de 2001?

FP: Íbamos a los piquetes con la murga, íbamos a las tomas en los lugares que tomaban los obreros, íbamos a otras tomas de tierras, a un montón de cosas, a las marchas, si, estábamos ahí haciendo el aguante nosotros. En los cortes, en los que estaban los compañeros, los trabajadores, yo he estrenado obras de teatro.

M: ¿En los piquetes también estaban mucho?

FP: Si, sí. Ese era el intento, las formas. Después dábamos talleres con los pibes y después sostenernos nosotros en nuestra actividad porque nunca tuvimos demasiado, eso fue.

M: Y ¿por qué hacer murga? ¿Cuáles son las especificidades del género? ¿Qué permite la murga? ¿Por qué uno elige la murga y no otras expresiones?

FP: Yo en realidad elijo varias, por eso no soy murguista así a ultranza. Para mí todo lo que es el arte popular que incluye, que provoca, que abre yo de hecho hago títeres. He estado con los títeres en la toma de una barrio acá, solo, me acuerdo que, con un cagazo porque no sabía que iba a pasar. Entonces dejé los títeres en el auto y les digo chicos bueno, primero voy con esta valijita, estaban todos los canas, miraban así, entré armé el teatrillo y se me vinieron todos los canas atrás mío y se apoyaron así. Pero bueno... y después dije bueno, vamos a buscar los títeres y sabés todos los pibitos del barrio, hice la función con los canas atrás apoyados y los pibitos ahí y bueno les decía "me alegro chicos de estar acá, este barrio es de ustedes, lo tienen que defender", un cagazo porque uno no es un héroe ni mucho menos, pero había que hacerlo.

M: ¿En qué año eso más o menos?

FP: Y eso en los 90' ya.

M: En las tomas de los 90'.

FP: O sea esa siempre fue y sigue siendo, después de acuerdo a las posibilidades que tenemos. Ahora hace dos años dije bueno, no voy a parar hasta que no esté terminado esto porque yo ya estoy veterano y quiero terminar esto como tiene que ser. Yo también vengo de un lugar donde había muchas.... Yo no viví en la villa, no viví en la villa pero me crie todos mis amigos están acá, con los que jugaba al futbol. También amigos de clase media, por eso yo estoy en una grieta, y entonces de ahí desde mi vivencia lo que voy haciendo yo siempre les digo, esto es lo que puede hacer un groncho de un barrio en su patio, no es el Che Guevara, no soy, porque es verdad. Y después voy tratando de desasnarme todo lo que puedo, a mí el arte, el arte popular... vos me preguntabas... yo hacía teatro en salas del centro y en un momento iba gente y yo no sentía nada. Entonces me acuerdo que le dije a un director que tenía, que él quería que siga porque andábamos bien. Y yo le dije: "Gringo, me cansé del público de De 12 a 14". Me fui a la mierda. "Vos estás loco" me decía. Y me vine a un terreno pelado, acá que no había nada. Pero me movilizó otra vez. Yo siento que eso es el arte y el lugar del artista y es lo que moviliza. Sea murga, teatro, títeres o abrir un espacio para no se....Antes de *La Grieta* fue *Centeno Futbol Club*.

M: ¿A sí?

FP: Si. Hacíamos polladas. No le ganábamos a nadie con Centeno Futbol Club pero comíamos pollos, bailábamos todo el barrio acá.

M: ¿Y entonces qué sería el arte popular? ¿Cómo te gusta a vos definirlo?

FP: Como te decía, para mí el arte, el actor es el que puede estar en un escenario pero de pronto ese escenario es la vecinal, es el barrio, es una marcha, es un piquete, entonces

actúa en todos lados, ese es el actor. Y trato de formar ese tipo de personas que puedan hacerlo.

M: ¿Como que el arte popular tendría esa maleabilidad de estar arriba, abajo en una marcha, en un piquete?

FP: En el contexto histórico que le toque estar pero también te digo, considero, por eso ese es el sentido de La Grieta y estoy tratando de que sea un lugar lindo cómodo, agradable y las obras de teatro también. Si no nos sale está bien, y si no tenemos instrumentos... muchos me decía por qué no construimos instrumentos con las cajas y los palos, sobre todo cuando venía gente que viene de lugares culturosos. Mira nosotros eso lo hacemos y vamos a tocar con los dientes, pero sabemos que existen instrumentos y buenos, queremos eso, como quiero tomar buen vino. Si no hay como toda una cosa que, si, somos populares, entonces está bien, no necesitamos nada y eso. Yo quiero tomar buen vino, el otro me hace mierda el estómago, que no es lujo, de lujo no quiero nada. Queremos buenos instrumentos, los chicos tienen que tener buenos instrumentos para tocar. Tenemos que ver como los conseguimos. Después está bien que en un taller hagamos, construyamos, la creatividad es genial, pero no me chamuyen con ese chamuyo, abren un taller, con palitos, y ahí están los negritos tocando con palitos tocando el pipiriri. En cambio si son artistas y le cuestionan es otra la historia y es bello lo que hacen y es poético y llega... y ahí es distinto. Entonces el arte popular adquiere una dimensión política viste que ya preocupa. En cambio cuando los vienen a ver, lo que hacen los negritos en el barrio, pobres, les tiramos, no eso métanselo en el culo.

M: Como un empoderamiento, ¿no? ¿Cómo que consistiría en apostar a ese proceso, no?

FP: Si, un empoderamiento, y esto tiene que ser una sala modelo en Latinoamérica y va a ser una sala modelo. Porque esto tiene piso de roble, es roble eso, pero eso tiene un sentido que no es lujo, es otro el sentido. Y ahí vemos lo que yo te estoy diciendo.

M: Entiendo perfectamente.

FP: Nosotros no pedimos. Les enseñamos a los pibes a no pedir. Una vez a un dirigente que a veces nos apoyaba porque hacemos unos encuentros, hace 9 años que hacemos las Jornadas de Arte y Transformación Social.

M: ¿Se hacen este año? ¿En qué fecha?

FP: Del 12 al 20 de octubre, ya las empezamos a organizar.

M: Buenísimo.

FP: Y bueno, llamamos gente a ver si nos apoya. Y bueno, y nombró la palabra manguear. Le digo no, no entendiste nada. ¿Sabés qué? No quiero nada tampoco, porque nosotros a los pibes les enseñamos a no pedir y si vos no entendés eso... No le gustó. Por eso esto

tardamos, vamos a cumplir el año que viene 25 años. 15 años al aire libre, y vienen con la zanahoria...

M: Me imagino...

FP: Vienen... no... Tenemos el carnaval que hace 15 años que hacemos el carnaval, articular es otra cosa, los fondos de cultura los queremos, eso es otra cosa. Pero esto es independiente. Y para mí el arte popular tiene que ver con eso. Tiene que ver con la autogestión, no tenemos que tener miedo a decir, no... queremos cosas buenas, queremos buenos vestuarios, queremos un lugar cómodo para crear, por qué no. Los trabajadores tenemos que tener todos lugares dignos. Eso se lo dije también a un gerente, yo trabajaba en una metalúrgica y venía no sé quién y me vino a decir que saque el banquito, yo trabajaba en una máquina que se manejaba mejor con el banquito porque tenía los controles cerca. Entonces yo me sentaba ahí y tenía los controles cerca. Entonces me decía que lo saque y yo le decía "y ¿por qué?". Porque va a venir un empresario japonés, va a haber accionistas que se yo. Pero si yo manejo los controles desde acá. Sáquelo el banquito me dijo y se fue. Cuando veo que viene el japonés con toda la comitiva y demás, agarro el banquito y me siento y me miraba. Justo para el japonés y me pregunta, pero amable. Se fue el ponja y claro, Palermo a personal. Me decían: "te van a echar a la mierda". Me pregunta: "Palermo, por qué?", y yo le digo "yo lo uso todos los días del año eso". Le digo: "usted no me fundamentó nada, me dijo que lo saque y nada más, a ver, fundaménteme por qué". Y el tipo me dice: "Palermo, si usted quiere un banco todos van a querer un banco". Yo le digo, "usted tiene un aire acondicionado. Yo quiero un aire acondicionado". Me dijo: "Vaya, vaya". Después renuncié a un par de meses, yo no aguantaba mucho tiempo, fue la última fábrica, después decidí que no quería más patrón y me fui. Pero ese es el concepto desde el que yo entiendo todo lo que hago y el arte.

El arte, por qué tenemos que ir a pedir, a rogar, atrás de las puertas. Hay cosas muy locas que están pasando acá con el arte, con los artistas.

M: Si, ¿con la distribución de la cultura, no?

FP: Yo eso que dijiste vos. A alguien que vino hace poco a hacer una entrevista se lo dije. Este... si nosotros no logramos una distribución justa de las posibilidades de producir arte y cultura, nunca va a haber distribución de la riqueza.

M: No, seguro que no.

FP: Y entonces ahí está la importancia, el rol del artista, que es el hacedor, de la cultura de lo que nace, ahí está la importancia.

M: Si, seguro.

FP: Cada espacio cada lugar, acá los grupos que pasan por acá que vienen. Pibes de clase media con pibes de villa y se mezclan. Son los que arrancan a los padres, que están cortados así cada uno y ahí. Acá el carnaval es algo insólito, algo en lo que se juntan, el

barrio en el único momento que se junta es en el carnaval, después en el barrio están los de la villa y los de clase media conchetos. Que unos le echan la culpa a los de allá y otros a los de acá. Y mirá la potencia del arte.

M: Iba a preguntarte de eso, por la historia del carnaval, por la historia del carnaval en la ciudad. Primero como filias el movimiento acá del carnaval en La Grieta con una historia carnavalera de Rosario que venía desde antes y que bueno, se proscribió con el proceso y demás. ¿Cómo reconstruís a grandes rasgos esa historia?

FP: ¿La historia después del proceso o todo?

M: Bueno, antes viene como desde hace varios siglos, ¿no? Casi desde la constitución de los primeros poblados rosarinos dicen que empezaron las primeras fiestas carnavaleras. ¿Vos cómo ves esa historia?

FP: Mirá, acá en el barrio jugábamos a los baldazos. Los grandes y los chicos. De esa canilla se juntaba agua, era distinto había tejido, pero de ahí se juntaba agua. A los baldazos andábamos con los vecinos. Después viene toda la época siniestra y desapareció todo, no había nada. Ni siquiera me acuerdo si en los bailes había algo del carnaval pero los clubes grandes no hicieron nada. Que antes me acuerdo que los clubes grandes como Provincial, Central Córdoba competían con Gimnasia y Esgrima y traían a unos artistas de la puta madre, nunca más nada.

M: ¿Y después del proceso cómo vuelven?

FP: Yo te puedo contar de nuestro barrio, no sé cómo vuelven, no recuerdo haber ido a otro carnaval, yo recuerdo cómo lo hicimos acá.

M: Y yo tengo como uno de los primeros registros de la vuelta de los carnavales a este. Acá en el 99...

FP: Yo no recuerdo otro, tampoco quiero decir porque no es mi interés. Porque me dicen otros que este es el primero, que la murga, que primero que último, no lo sé. Si sé que no había, no recuerdo y que el primer carnaval lo hicimos ahí donde está el auto, la rural ahí. No... el primero fue adentro, el segundo ahí... tuvimos que cortar la calle, yo crucé la rural, y cortamos la calle, los locos nos puteaban y ya después tuvimos que ir a la esquina, por la gente, mucha gente venía. No paró más, y después me acuerdo bien pero no me preguntes el año, que después hicieron el primer carnaval municipal. Me dicen “¿mirá quién está?”, “¿quién?”, dije, “Dante”. Había un tipo que trabajaba para la Municipalidad apoyado en el árbol ahí mirando el carnaval. “Ah! Mirá vos que bueno”. Y al año siguiente, empezaron con los carnavales en la Municipalidad. Pero con tanta guita no sé por qué lo hacían tan mal, por qué tan mal. Bah... si sé por qué.

M: ¿Por qué te parece?

FP: El carnaval como cualquier cosa que hagas en la vía pública, Ludueña lo hace, si vos has estado lo ves. Es una puesta y vos tenés que tener conocimiento de una puesta del

lugar, sino vas a hacer cagada, porque hay gente tan distinta, de lugares tan distintos, sin policías y no se matan. Ahí con toda la policía. Yo pasé cuando armaron y le dijo a mi hijo: “acá se van a cagar a tiros”. “¿Por qué?”, me dice. Le digo mirá esta vaya, aquello, esto, aquello, aquello. Dicho y hecho, fueron a trabajar los chicos porque los contrataban entonces aprovechaban los chicos y se iban a laburar, aprovechaban los zanquistas y se iban a laburar. En el primer se rompieron la cabeza, no sé si vos te acordás porque sos chica, pero se armó quilombo en el primero. Como dos o tres años se armó quilombo. Pero esa es un conocimiento como cualquier cosa.

M: Si, es un “saber hacer”.

FP: Entonces eso en eso...

M: Yo tengo el registro de 2001 como que empiezan los primeros o 2002 me parece que es primero municipal, como que ahí se abren, no sé si vos coincidís con eso, como 2 grandes rutas de las fiestas carnavaleras, una que son los carnavales-cursos municipales que tienen otra lógica absolutamente distinta y alejada de la fiesta popular y por otra parte otra línea que podría tener que ver con el carnaval que pasa acá que ya viene desde antes, con Ludueña que empieza en 2002 el carnaval-cumple de Pocho, digamos, otra dinámica carnavalera que si tiene otro sentido de fiesta popular en muchos registros. ¿Vos coincidías en esta diferenciación entre el carnaval fiesta popular y el carnaval-corso del desfile?

FP: Si, se ve, porque si lo hicieran bien quizás no se vería tanto y se podría disfrutar porque para que invierten tanta guita para una ciudad en una fiesta tremenda, yo fui este año que pasó, acá en Uruguay y San Martín en el que hicieron (acá en Centeno o acá que cerraron), me llamaron del Distrito Sur para hacerlo. “Yo estoy hasta las manos”, le dije, no voy a poder. Nosotros tenemos nuestro carnaval, es imposible, no puedo. Y fui a verlo con toda una banda de cumbia arriba del escenario, con todo, lágrimas, a mí me gustaría que salga bien porque es para la gente. Y había un tipo que no entendía nada de animar ahí arriba, que decía que aplaudan y no pasaba nada. Toda la guita. Pero bueno, si lo hicieran bien. Un error grave, grave, me acuerdo la primer comparsas, unas carrozas hermosas eran para acá las que hicieron pero toman el modelo de Brasil y hoy con la globalización, vos hacés click y ves el carnaval de Brasil y la gente no puede evitar comparar entonces hacés una cagada... así tuvieras toda la guita y Cultura quisiera hacer de esta forma el carnaval, cualquier imitación sería una mierda y es lo que les pasan. Las murgas, yo con la murga nunca fui a ese carnaval...

M: ¿Nunca fueron a los carnavales cursos?

FP: No, las murgas no quieren ir a ese carnaval... es que las murgas no son para desfilan y vos las ves a las murgas sufriendo.

M: Si, sufren cuando desfilan

FP: Sufren, vos podés tener un paso para marchar pero no es lo lindo de la murga ir a pasar. Está bien todos necesitamos guita, por eso no está mal que te tiren un par de lucas, no sé cuánto les darán pero también tenés que evaluar sino estas arriesgando mucho. Nunca quisimos ir, nunca. Pero también tiene eso. Acá comparsas, si me han hablado, una vez vino una y le dije chicos no está preparado el lugar para que ustedes vengan. Si podemos un día y nos dan pelota poder iluminar que se yo cuatro cuadras para que desfilen las comparsas ser hará. De hecho vinieron una vez dos y les digo no vengan porque se pierden porque la comparsa está en otro lugar, la cosa está en la belleza y que se yo... ahora si se puede iluminar una cuadra para que desfilen es otra cosa. Toda esta cultura del zapping, de la máquina de picar carne es todo lo mismo, total es aplaudir, es mierda, no, digamos no, platemosnos.

M: ¿Y crees que tiene que ver esa diferencia, con el espacio, con esto que vos decís que “ese carnaval no está puesto”, no está bien territorializado...

FP: Si, no está bien distribuido, no hay espacio para que la gente disfrute, es sólo mirar. Y te vas a tu casa y ves algo mucho más espectacular, porque lo lindo de lo vivo es que vos podés interactuar. Si es solo mirar tiene que ser algo muy bueno y si es una imitación de Brasil, cagaste, vas frito.

M: Y en cuanto al arraigo más barrial de las agrupaciones que ahí participan, más allá de las que van porque necesitan el mango, las comparsas que se preparan para ese carnaval y demás...

FP: Obviamente que la gente que participa me parece bárbaro, está bien.

M: Y en términos más de la vinculación entre arte popular y política, ¿cómo lo ves eso?

FP: Lo que pasa que también, la gente, barrios muy postergados, hay una necesidad de aparecer y sentirte aplaudido, eso está bien hace sentir bien, pero en realidad es lo que usan. Eso está bien, si vos no cuidas eso, eso puede ser una mirada despectiva del otro, que se siente también. Ahora parece que están produciendo más a los carnavales, que lo están haciendo mejor... no sé, yo no he ido, pero después veo que están el vestuario y eso están trabajando más creo, pero no soy un especialista. Las chicas hicieron un video que trabajaron ahí, me pidieron permiso para filmar, digo si... y al final fue el último año que vivió nuestro Rey Momo, Cacho Lara, se murió Cachito, y me emocionó mucho porque les hicieron un homenaje a Cacho Lara y al Poeta de Aragón y filmaron ahí varios. Porque ahora hay carnavales lindos, las murgas están haciendo su carnaval. Eso está buenísimo.

M: Eso iba a preguntarte ¿cómo relacionas vos esa movida, si pudiéramos decir que hay dos corrientes, la de los carnavales-cursos y después estas otras fiestas más populares que podríamos poner este carnaval, Ludueña...?

FP: Ludueña ni hablar, seguro que también. La fuerza que dejó el Pocho ahí, los chicos, eso es impresionante.

M: ¿Y el resto de los carnavales que ahora arman cada murga en las plazas, cómo lo ves?

FP: Eso me parece buenísimo, había pibes que yo decía estos dentro de 5 años van a hacer las murgas del futuro y de hecho hay un montón de murgas ahora, y eran pibitos de 8 o 9 años que antes estaba ahí y vos... también están buscando una identidad de la murga rosarina, para mí se va a formar en algún momento la identidad.

M: ¿Ves cómo que aún todavía está más difuso?

FP: Si, está todo mezclado me parece aún. Pero también con eso de la composición de todo lo que está dando vueltas lo tomamos y lo incluimos, están bien ahora aparecen murgas estilo uruguayo que tienen un estilo bien claro. Las otras murgas eran como que mezclaban más todo y me parece alucinante eso porque a mí me parece que la murga es la inclusión. Me gusta la murga estilo uruguayo también. Los chicos de *La Cotorra* es muy lindo lo que están haciendo, hay otras murgas que están aprendiendo a cantar, eso me parece valioso también. Que uno se capacite, se profesionalice, en el sentido de preparar tu instrumento y el colectivo como te decía antes para transmitir mejor, para que sea bien recibido está buenísimo. Está buenísimo porque llega lo que querés contar y creo que el teatro popular también se discutía eso y yo decía lo mismo en ámbitos de la Municipalidad, y cuando claro mandaban gente decían no se engancha y yo viste... yo nunca tuve problema con que los pibes se enganchen, no sé dónde meter pibes. Vos que ves que si yo te digo, vení que vamos a hacer un taller de teatro y cuando vos venís yo te digo vamos a hacer un horno comunitario, vamos a sembrar remolacha, a lo mejor ese día vas y después no vas más... quizás alguno se engancha pero por qué hacen eso, por qué no hacen eso en el centro. Pongan taller de teatro y cuando vienen díganles que van a hacer un almacigo, por qué en el barrio sí, eso es una estafa. Yo si digo taller de teatro, tengo que enseñar teatro pero claro para eso tengo que tener gente capacitada, no puede ir un profesor de gimnasia como no puedo ir yo a enseñar gimnasia, pero ahí está. Cualquiera parece que puede dar... esa es la máquina de picar carne, todo igual, no hay preparación, no hay capacitación, todo lo mismo, entonces claro, no van a ir, fijate porque no los atrapas... o en ese espacio no estás atrapando.

M: ¿Con el carnaval de Ludueña y eso crees que se gesta como alguna otra forma de pensar la fiesta como denuncia de ahí en adelante...?

FP: Si, tienen algo muy potente de denuncia, de carnaval en el sentido este de lo que se gesta con los talleres... también. Me parece que es una movida cultural muy particular y que es muy potente desde ese lugar porque es de formación, de cambio, es una característica propia muy fuerte la que tiene Ludueña.

M: Y esto también de cada año de poner una consigna diferente de una lucha particular que esté atravesando el barrio o las organizaciones con las que el barrio se vincula, por ejemplo este año fue lo de Mercedes Delgado y el carnaval estuvo pensado bajo esa consigna. ¿Crees que eso es una particularidad del barrio o hay otras fiestas que se piensan así en esa tónica de una fiesta que nos juntemos a festejar y a denunciar también en el momento de la fiesta?

FP: Yo creo, nosotros acá hicimos, yo creo que hay cosas que tienen denuncia, no sé si denuncia solamente sino la impronta del cambio, de la transformación, en el mismo proceso, vos a lo mejor no lo ves ahí, pero si yo te digo que en el carnaval baila la gente de clase media junto a la villa junto, y están ahí disfrutando y están juntos en una esquina y ven que no son tan distintos para mí ese hecho es tan transformador como que yo de repente haga una denuncia pública. Que vale también, pero se entiende lo que digo.

M: Si, seguro.

FP: Entonces son no hay una manera, porque creo que si no la tomaríamos y la levantaríamos todos, creo que es un momento de búsqueda, un contexto histórico de búsqueda, de por dónde tenemos que hacerlo mejor. Y que también tiene la particularidad de cada lugar. Acá también hemos tomado algunas veces consignas, me acuerdo que una vez era el poder, y arrancamos con el poder y era empoderarnos, de no tomar lo malo pero teníamos que empoderarnos y fue todo un laburo que hicimos con eso. Otro año fue, está escrito en los volantes, tendría que buscarlo porque lo tengo guardado, siempre escribo algo, te los voy a dar, le escribía a mis amigos del barrio. Me acuerdo esto: “tano, gallego, gringo, colorado, amarillo, lo que sea....ta ta ta” y ese fue otro tema del carnaval. Pero no necesariamente nosotros encontramos por ahí, para mí la transgresión, el hecho que rompe, acá, que podemos hacer un carnaval en una calle que lo único que pasaba por acá, y no es que esté bien ni mal, era la procesión de la Virgen, entonces... y hoy se corta para hacer un carnaval, denuncias y todo. No te creas que en 15 años hicimos un carnaval y listo, yo he estado domingos en la cana y pedirle a la madre de mi hijo que fuera a buscarme, me transformó y me fui le pateé la puerta a los gritos, me hicieron tocar el pianito. Esa la vivimos acá, nosotros, ni siquiera hubo ningún paraguas político, no, pasaron muchas cosas hasta que la pudimos ganar. Yo digo que la ganamos porque está legitimado en el barrio. También la gente acá venían y decían “Flaco te quiero decir algo... vos sabés que me había dicho...”. Porque te imaginás que yo era comunista, anarquista, ateo, el diablo. Y hoy cuando traen a los chicos acá vamos bien. Pero por eso es la particularidad, el territorio también hace, *La Grieta* está medida acá y vos mirás para allá y es clase media, mirás para acá y es la villa. Tenemos que tenerlo en cuenta a mí me pasa que yo viví así toda mi vida entonces adquiere esa forma, ni siquiera pensada. Esto va solo y yo después la trato de acompañar. No es que... obvio que tratamos de pensar, y le damos un cambio y que esto y que aquello

pero hay muchas cosas que ocurren y ocurren, entonces las tratamos de acompañar. Ocurre, está ahí y a veces te altera, te cuestiona y te hace ver las cagadas que te mandas, también, viste. Entonces yo digo, podemos mandarnos una cagada pero nunca una traición, yo tengo muy claro de dónde vengo y por qué está fundado esto, por qué está hecho. Entonces nadie se va a quedar afuera acá, nadie,

M: Leí una entrevista que te había hecho y decías como que *La Grieta* estaba atravesada por dos lógicas, la lógica del mercado y la lógica poética, contame un poco más de esa lógica poética. La del mercado ya la conocemos y es la triste realidad de todos, pero la poética.

FP: Tiene que ver con todo lo que te estoy diciendo, *La Grieta* puede existir y va a existir sin la lógica del mercado, si acá no hay un sope esto sigue no se va no se detiene porque está sustentada así no es algo comercial, no la pueden detener, si fuera al revés y ponemos el acento en los subsidios y si pensamos esto como para obtener subsidios, la cagas y eso es una trampa muy finita si no estás atento. Si hay una guita dando vueltas y viene y te sirve para lo que haces y no te cambia y que se yo bárbaro. Pero si es al revés y vos tenés que disfrazarte o armar algo para... la cagaste. Porque... y lo que se sostienen son las convicciones, y *La Grieta* es eso, todo tiene historia, este lugar donde estamos sentados, vos entrás ahí adentro y te aburriría, todo tiene historia y se sostiene en esa historia y también lamentablemente, o no, muchas cosa tienen que ver con eso... yo estaba cagado a cachetazos, vos te crees que vos ibas a venir a hacerme una entrevista a mí, ni en pedo. Estaba marcadito para otra cosa yo, a la Universidad ni en pedo iba a llegar, no iba a pasar a mucho más que a la zanja, porque es así, no iba, no tenía... yo me encuentro con el arte, me abre y me sigue abriendo, ventanas, claro y me sigue dando vértigo y yo me sigo mandando, entonces eso, cuando eso me hace bien trato de compartirlo con mi gente, gente de dónde vengo, y un sector social, la clase trabajadora, los excluidos, es la villa, yo vengo desde ahí y yo laburo, laburé en el psiquiátrico, en las cárceles, es ahí donde tenemos que estar y esto para eso se hace. Y es muy fuerte, es muy potente y no es un sacrificio, yo estoy feliz de la vida.

M: ¿Cuál sería el sentido dela fiesta popular además de la inclusión? Es decir, ¿cuál sería el sentido de la fiesta en vistas de la transformación social que vos me decías, digo si hay algo más más allá de la posibilidad que tiene este carnaval en particular de poder juntar en sí diferentes clases sociales, sectores y poder generar transformación? ¿Vos ves que la fiesta en sí tiene algo más además de ese principio inclusivo que es super importante?

FP: Mirá el sentido es ponerle sentido si algo falta hoy es sentido, hay muchos saberes dando vueltas, no te enojés pero lo charlo mucho con la gente de la Universidad, hay gente re capaz pero a muchos no le enseñan el sentido y no le encuentran el sentido, les pregunto

que es comunicación, y me dicen que no saben, me dicen: "Flaco me vas a matar", y ahí me doy cuenta que falta lógica poética que le da sentido, la pertenencia, la pertinencia, el anclaje. La fiesta popular da esa pertenencia y esa pertinencia. Y eso da sentido.

M: Pertinencia y pertenencia.

FP: Eso es desde mi sentir es lo que percibo, lo que me late.

M: Buenísimo, muchas gracias.

FP: Espero que te sirva

M: Claro que sí. Gracias.

Entrevista N° 14

Entrevistadas: Mabel Vega (MV) y Andrea Sosa (AS)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Cuándo surge la murga?, ¿por qué deciden hacer murga?

AS: Nunca decidimos hacer murga (risas). Se hizo un taller en el *Parque del Mercado* de ahí viene *Matadero Sur* porque mataban a las vacas, hasta el día de hoy. Era un taller de murga y circo, dijimos qué bueno circo. Nos anotamos y a todo esto nos costó un montón porque no empezaba el taller porque no había gente. Invitamos a todos. Íbamos a la *Musto*. Éramos como 35 entre parientes y amigos cercanos.

MV: Fuimos por unos talleres de circo porque a nosotros siempre nos apasionó el circo y ahí nos encontramos con lo que era una murga o lo que trataba de llamarse murga. Lo estaba dando la gente del *El Tábano*, con el Quique y Gabriela Alacid que era un grupo de teatro donde ellos también hacían la intervención de la murga, como una entrada. Así también fueron los comienzos de la murga en Rosario, que vinieron de la mano de los que hacían teatro. Lo usaban como ancla, es más decían que la murga era la hija del teatro, que había sido parida por el teatro. A nosotros también nos nació por ese lado. Fuimos a un taller de circo y nos encontramos con la murga, la descubrimos ahí y fue como esto es lo que nos gusta, había instrumentos para golpear, hacer ruido, bailar y todos nos animábamos a todos, estaba buenísimo.

M: ¿Y por qué lo deciden?

MV: Veníamos mucho del palo de no haber participado pero sí de viajar mucho y conocer las comparsas del norte, siempre esa cosa del carnaval estuvo muy metida en nosotros porque mis viejos son del norte. Entonces, viajábamos mucho y lo veíamos en los carnavales correntinos, Jujuy, esta cosa tan ritual que tienen ellos y como se preparan tanto tiempo. Pensamos que era como una comparsa, una batucada pero también tiene toda otra estética. Fue un redescubrir.

AS: Ahí lo tomamos, lo despelotamos e hicimos lo que quisimos.

MV: Teníamos esas influencias de cómo se hace allá, en Entre Ríos lo hacen de una manera, esto de la murga nos venía que los carnavales se festejaban en el carnaval desde la murga.

M: ¿Y cómo lo aprenden el género? Primero en ese taller, ¿y después cómo se fueron nutriendo?

MV: Ahí fue muy corto.

AS: Sí, ese taller duró más o menos unos tres meses. De ahí nos enteramos que en el *Parque Alem* había un taller con la gente de *Malayunta*.

MV: Sí, en realidad nosotros hicimos los tres meses en ese taller con ellos, después se hizo un cierre para una apertura del Encuentro Nacional de Teatro, nosotros hicimos nuestra presentación ahí en el Patio de la Madera, éramos una banda, lo organizaba la gente del *El Tábano* este encuentro, así que nos invitaron y ahí fue como nuestra reaparición como murga que no teníamos ni ropa ni nada. Empezamos a hacer pantalones de lienzo que los cosía Andrea y los teñíamos cada uno de un color porque no habíamos definido los colores todavía. Las remeras las pintábamos nosotros a mano, cada uno se pintaba su remera, y después para el verano ya nos enteramos de que en el Parque Alem estaba dando un taller una murga porteña muy vieja *Malayunta*.

AS: Ahí fue descubrir esto del canto porque con lo del *El Tábano* no lo habíamos visto. Nos gustaba cantar así que era mejor todavía. Muy redondito en nuestra vida.

MV: Así, ahí descubrimos cómo cantaba la murga porteña que es onda cancha y esas cosas.

Eso fue en el verano siguiente. Nosotros habíamos laburado ya todo el año y en el verano nos enteramos que venían estos porteños. Estuvimos casi un mes o dos meses, ellos pudieron estar en ese tiempo, aprendimos muchas cosas de lo que era en sí la murga porteña. La estructura del desfile, este canto tipo cancha...

AS: La rumba, los tres saltos, bien, bien lo porteño.

MV: La energía que tiene la murga porteña.

M: ¿Y los integrantes quiénes eran? ¿Ustedes, familiares, amigos?

MV: Sí, cuando nosotros ya nos quedamos, que vieron que nos armábamos, los que nos habían hecho la gamba... después ya se anotó gente del barrio que nos vio funcionar. Y la gente del *El Tábano* se fue porque ya dieron su taller.

Nosotras con Andrea nos metimos...

AS: En un crédito para comprar los instrumentos...

MV: Ni siquiera en un crédito. El tío de Andrea tenía una tarjeta y nosotros le dijimos que necesitábamos comprar los instrumentos de percusión y después le íbamos pagando a él.

AS: Fue todo así de una porque si no nos quedábamos sin murga.

MV: Fue así como apuntalarla y después la gente ya fue apareciendo. Entonces ya era la gente del barrio que estaba, de acá de zona sur. Primero eran familiares y eso pero después ya era la gente del propio barrio.

M: ¿Y ese taller de *El Tábano* lo había organizado la Municipalidad?

AS: Sí.

M: ¿Y organizaba otros?

AS: Sí, ese y calculo que el de *Malayunta* que se hizo en el *Parque Alem* era de la Municipalidad también. El *Parque Alem* es de la Municipalidad.

MV: En el Parque se daban esos talleres.

M: ¿Y cuáles eran las edades de los integrantes?

MV: De adolescentes para arriba. No teníamos chiquitos nosotros.

M: ¿Después tuvieron?

MV: Ya después nosotras y cuando la gente empezó a incursionar, a acomodarse, muchas a irse porque la gente cumple una etapa, *Matadero Sur* empezó a trabajar más con esta cosa de meterse en el barrio. Ahí fue cuando empezamos a trabajar esta cosa de poder trabajar bien en barrio Tablada, en Alto Verde, Mangrullo. Podíamos estar tranquilamente tocando en El Saladillo y decir bueno este mes nos vamos a ir a Tablada y ahí vamos a tocar. Y así se fueron sumando los más pequeños y los adolescentes.

M: ¿De todos esos barrios fueron teniendo chicos?

MV: Sí.

M: ¿De Tablada, Alto Verde?

MV: Después Mangrullo, Saladillo, tuvimos también gente de San Martín Sur, fue muy entrañable para nosotros ese barrio porque eran pibes que tenían que andar con el carro. Entonces pasaban con el carro, hacían murga y después se iban a cirujear. Ahí hizo un camino en el barrio la murga, tenemos esa posibilidad de poder entrar al barrio y de que el barrio se adueñe de la murga.

M: ¿O sea que con el barrio hay una relación muy fluida?

MV: Sí, sobre todo en Tablada.

A: En que vamos al barrio y nos quedamos a tomar mates, no necesariamente con que entren o no a la murga.

MV: Por ejemplo, uno de los integrantes que hace años que está y que sigue viviendo en Tablada que cumplió 18 años y nosotros fuimos a su cumpleaños con los instrumentos, lo pusimos en el face: que maravilloso cuando la murga llega al barrio y la murga termina siendo el barrio y el barrio termina siendo la murga. Los pibes que alguna vez tuvimos y que después se fueron terminaron tocando los instrumentos y nosotros los de la murga bailando. Entonces como que la murga se hizo barrio y el barrio se hizo murga. Esas cosas son muy entrañable lo que genera en términos de pertenencia con el barrio, porque además nosotras también somos de Tablada.

M: ¿Creen que va por el lado de la pertenencia lo que genera la murga?

MV: Sí, un lugar de identidad.

M: ¿Dónde ensayan?

MV: Ahora estamos ensayando en la Plaza Las Heras, que salgamos un poco del barrio que veamos que hay lindas plazas en zona sur y que la gente de los barrios más carenciados se entere de que hay gente haciendo cosas.

M: ¿Siempre ensayaron ahí?

A: No, ensayamos en Tablada en la capilla, en el parque, en el Saladillo, en Las Heras.

M: ¿Recuerdan antes de que ustedes se formaran qué otras murgas había?

MV: *El Tábano* que sumó algo de murga, *Bajo Fondo*, el *Tótem*, fue una murga que marcó que hizo movida y que hacía mucho teatro, Norberto Campos. Nosotras estábamos muy relacionadas con el circo y con el teatro por Norberto y él también tenía esto de la murga, de ponerla, de la trompeta. Era un apasionado. Nosotras nos gustaba mucho.

M: ¿Saben de qué año serán las primeras murgas?

MV: Nosotras somos del 97'. Y sí, deben ser 93' más o menos.

M: ¿Y después de que ustedes se forman más o menos en ese período en que ustedes se forman: fines de los 90' y principios del 2000?

MV: *Los Trapos*, *Caídos del Puente*, *Los esclavos de la Tablada*, *La caravana del oeste*, *Somos los que somos*, *Okupando Levitas*.

M: ¿Los *Metete* que son pasteles los recuerdan?

MV: Sí también.

M: ¿Los *Bichicome*?

MV: Sí, nosotros pensábamos que hacían más candombe pero eran contemporáneos nuestros.

A: *Metete* salen como en el 98'

MV: Sí, 98', 99'. También estaban *Los Trapos*, así como contemporáneos a nosotros. Cuando *Los pasteles* se desmiembran salen los *Bichicome*.

A: *La Caravana* se desarma y salen *Somos los que somos*.

M: ¿Y cómo era el movimiento murguero de aquella época?, ¿se diferencia del de ahora?, ¿dónde tocaban?, ¿dónde eran los circuitos por los que andaban?

MV: Estaba muy establecido esto de que cada uno tiene su lugar de pertenencia. Que eso también está muy arrastrado con el tema de la murga porteña que se identifica con cada barrio. Vos tenés *Los reyes del movimiento* y sabés que son de Saavedra. Debe haber otras murgas en Saavedra pero los *Reyes* están plantados así. Tiene que ver mucho con el barrio. Ahora por ahí las murgas trabajan o no sé si trabajan pero la murga ahora con todo este auge que hay por la murga uruguaya no se asienta en este lugar. La murga de estilo porteño pero por ahí nosotros, más allá de todo lo que nos ha dado lo porteño y lo uruguayo, tratamos de sostener nuestra identidad barrial. Para nosotros decir que somos del sur, que pertenecemos al sur es una cuestión de identidad. Es mi referente.

M: ¿En aquella época qué carnavales había, antes de *La Grieta* y de *Ludueña*?

MV: Nosotros decimos cuando nos preguntan, que todos hablan de que dejó de existir el carnaval durante la represión, la realidad es que nosotros como hijos de Tablada sabemos que durante la represión hubo carnavales. Por eso también decimos que estamos muy influenciadas por la batucada, la percusión, acá se seguían haciendo carnavales, en el Cine Diana, en la casa Las Heras, en la Plaza La Merced, los homosexuales sobre todo tomaban

esos carnavales, montaban todo un carnaval, en el que se travestían y todo y todo el barrio iba disfrazado. Es como una cosa que está mucho... en aquella época del proceso era como que no lo querían ver pero tampoco lo censuraban porque nos podían cagar como quisieran, nosotros éramos muy chicas pero nuestros viejos nos llevaban a los carnavales.

M: ¿Y fue algo propio de Tablada o también de otros barrios?

MV: No sé, nosotros lo vivíamos en Tablada, por ahí se tenían que correr hasta La Merced, la plaza que queda a varias cuadras o la *Plaza Las Heras* o a los clubes, entonces como que era una cosa de que hablan de que la murga es transgresora y tiene que ver con los esclavos, con los negros, cuando pensamos en los carnavales de aquella época como que estaba muy metido el homosexual, entonces ahí acompañábamos todo el barrio, todos disfrazándonos, nuestros padres nos llevaban. Porque acá toda la parte del sur, del Swift es toda gente del norte, gente que tiene muy arraigada lo que es el carnaval, se hacía a pesar de...

M: Claro, ¿y en los 80' siguieron?

A: Sí.

M: ¿Y en los 90' o mejor hacia fines de los 90' podemos decir que se generaliza un poco más?

A: Claro.

MV: Después de los 90', después de que nosotros arrancamos lo de lo de *Matadero*. ¿Cuándo fue que nos juntábamos todos en *La Toma* para organizar lo de los carnavales?

A: 98', 99'.

MV: Ahí nos juntábamos un grupo de murguistas y comparseros que queríamos empezar a hacer otra vez los carnavales.

M: ¿Ustedes empezaron a hacer un carnaval?

MV: Cuando pensábamos que éramos todos murguistas y comparseros independientes y que cada barrio iba a tener su carnaval íbamos a hacer el nuestro. Cuando vimos que eso no fue así nos corrimos. Porque el formato que adoptó después con los corsos organizados por la Municipalidad a nosotros como murga no nos habilita cantar.

A: Se hacen desfiles nada más.

MV: Después se terminó aceptando eso porque ellos tenían mucho miedo a la canción de protesta. La murga rosarina es una murga que canta, con respeto y todo pero dice mucho. A nosotros nos decían que teníamos que desfilar. Preferimos corrernos y hacer un cumpleaños nuestro que es en octubre o noviembre que lo habilitamos para el barrio y vienen artistas, gente conocida, otras murgas, que saben que no tenemos un mango para nada pero abrirlo al barrio. No pedimos nada, nos manejamos con los comerciantes de San Martín, les pedimos para hacer los volantes y lo hacemos con la publicidad de ellos, entonces el barrio se entera, ponemos pasacalles que hace Andrea y los compañeros.

M: ¿Cómo diferenciarían los carnavales de los barrios más fiesta popular con los carnavales-cursos?

A: Primero que en uno se paga entrada y en otros no. Por más que sea \$10, vos decís, tenés 5 pibes y ya tenés \$50.

MV: La realidad es que no son tan caras pero si es para que vaya el barrio. Es como todo, trabajamos para lo popular pero tampoco que venga todo el barrio porque la cosa se desborda. Es cierto, a veces la cosa se desborda porque pasan un montón de cosas pero esa es la realidad de nuestros barrios. Cobrando una entrada saben que va a ir cierta gente y otra no. Nosotros por el contrario no cobramos entrada, todo es parte de eso, es el barrio. Si se puede sacar algo bueno es que se recupera el carnaval y la gente sabe que existe.

M: ¿Qué buscan expresar a través de la murga?

MV: Está la protesta, tiene que estar. Es parte fundamental de la murga, sea el estilo que sea, la murga tiene que decir, protestar, denunciar, dirían muchos. Nosotros lo tratamos de hacer con todo respecto y con toda claridad de que esto es lo que estamos viendo y lo sostenemos. No decir por que sí, no la falta de respeto. Matadero tiene la posibilidad de entrar a los barrios, todos saben la realidad de los barrios pero ir por el lugar más chabacán o por el lugar más violento, donde se dicen malas palabras, donde jugamos con ciertas cosas que están al límite a nosotras no nos parece porque laburamos en los barrios y decir malas palabras en un ámbito donde siempre se dicen malas palabras o donde son ámbitos totalmente violentos...

A: O hablar del porro o lo que sea... si en el barrio... uno trata de ponerle el otro lado a esa historia.

MV: La murga también sirve para abrir cabezas. En una época, vimos que por ahí hubo un auge de la murga donde todos se descabezaban, entonces no estaba tan bueno y no por prejuicio. Nosotros venimos de Tablada y sabemos que entrar a un barrio, entrar descabezado es lo mismo que ven los pibes todos los días. No nos podíamos presentar con esa cabeza nosotras en ningún lado, no tenía nada que ver. Nosotros queríamos demostrar que éramos de Tablada que la murga fue una herramienta, que abrió un montón de puertas, que nos abrió la cabeza.

Si llegamos todos descabezados y llevamos un grupo descabezado a tirar un par de patadas como se nos ocurra, no da...

A: Es más a principios de *Matadero* cuando éramos treinta y pico la costumbre era comprar cajas de vino, era hablar y juntarnos y decir que no estaba bueno eso.

MV: Sí, entonces después pusimos como una ley, era como una ley: "10 minutos antes de la murga hacé lo que quieras, 10 minutos después de la murga hacé lo que quieras".

A: Claro, pero vos así podías ayudar, era otra historia.

M: ¿Un poco algo así como el mecanismo de seguridad comunitaria que arman en Ludueña, no?

A: Claro.

MV: Ellos nos contaban que hubo unos carnavales que los pibes ahí de Ludueña, de *Los Trapos*, no podían quemar el Momo porque ya se lo habían quemado lo de las otras murgas. Si decíamos algo no podíamos hacer otra cosa, entre todo lo que puede hacer una murga de ser divertida, que la gente te vea totalmente pintados y que piensen que estamos todos locos, hay que ser coherentes: a ver, quiero sacar a los pibes de este lugar, más allá de que no se puedan ir físicamente de este lugar, que sepan que hay una oportunidad y al mismo tiempo le estoy dando de esto, no es coherente.

Para nosotros es muy importante que nos dejen entrar a los barrios porque es una gran herramienta, no sé si los pibes van a salir músicos pero por lo menos van a poder aprender que a través de eso se pueden expresar. Los que no conocen la murga te dicen que la murga hace ruido, los que vienen hace 5 años te dicen que la murga es canción y me olvido de los problemas que hay en mi casa.

M: ¿Las letras de las canciones las construyen con los pibes?

A: Sí.

MV: Sí, sí.

A: A veces aparecemos con algo y les preguntamos qué les parece.

M: ¿Y allá por el 2001, participaban de marchas, piquetes, asambleas como murga?

MV: No, solamente a la del 24 de marzo y en un momento decidimos no ir como murga sino que cada uno vaya individualmente porque por ahí había gente que sus padres habían pasado en esa época del 2001 había como mucho llo y mucho miedo para salir a las marchas y eso. Como había compañeros que sus padres habían sido presos políticos y eso habíamos decidido que cada uno participara si quería desde lo individual o si otra murga participaba y les parecía ir desde murguistas, totalmente personal. Después hace un par de años, con lo del juicio y demás ya participamos más activamente como murga, desde la alegría, esto es democracia y podemos salir a manifestarnos como murga.

M: ¿Y sabían si otras murgas participaban en las asambleas, en los acampes, en las manifestaciones, las tomas, etc. de 2001?, ¿recuerdan?

MV: En Caídos había muchos maestros, estaba el Tero que era de AMSAFE.

M: ¿Y creen que la crisis de 2001 afectó en algo a la murga, en su laburo político o en lo que hace al género?, ¿la transformó en algo?, ¿se crearon más murgas?

MV: Yo creo que dio como mucho más material para las letras.

A: Nos facilitó.

MV: Nos dio más argumento. Esto es lo que está pasando. No sé si era ir al acampe o a la manifestación o marchar. Era decir, nosotros desde este lugar podemos construir. La

realidad es que había muchos chicos, en las marchas se armaban muchos quilombos, mucha lucha. Había mucho material para cantar, para decir, por ese lado lo agarramos, una murga que canta, una murga que diga. También más allá del 2001 y una vez se hizo el carnaval en el distrito y para nosotras era nuestro lugar, entonces teníamos que estar, y se tenían que bancar lo que nosotras cantáramos.

M: ¿Con otras organizaciones del barrio se relacionan?

MV: En este momento no. El año pasado estuvimos trabajando que nos llamaron por el Presupuesto Participativo en un dispensario de El Mangrullo, después en una escuela de San Martín Sur, en la Capilla San Pablo también, con los pibes del barrio que está cerquita de Tablada.

A: Con la Capilla, con la Musto, hacer algo particular.

MV: Esto de trabajar con diferentes lugares es como que toman posesión, como que Mataderos empieza a ser de ellos, entonces de esos lugares es como que tratamos de correrlos.

A: De eso nos cuidamos demasiado. Como cuando nos llamaron para ofrecer comprarnos el proyecto Matadero.

M: ¿Y con otras murgas tienen proyectos en conjunto?

MV: No, se complica. Se complica con la cosa de que si no hacés murga porteña, no hacés murga. Nosotros estuvimos mucho tiempo sin tener bombo con platillos pero porque no teníamos plata para comprarlo. Igual lo hacíamos y estaba buenísimo.

A: Por ahí si tocábamos guitarra, no éramos murga por más que tocáramos con el resto de los instrumentos.

MV: Eso decían que lo hacían sólo los uruguayos.

Después nosotros somos de tocar bagualas, entonces salíamos un día con una caja tocando una baguala y eso no era murga para los otros. *Matadero Sur* también marcó una tendencia, porque nosotros somos una murga que puede meter un cajón peruano, una guitarra, una caja para hacer una baguala sin ni siquiera conocer mucho de murga uruguaya. Nos fuimos metiendo en esos lugares, nos parece divertido, entretenido y está bueno que el pibe que viene a aprender murga vea esas otras cosas también. Siempre la esencia fue la murga, esas diferencias hacían que los otros no nos aceptaran como murga. La murga porteña respeta la estructura de la murga porteña y a nosotros nos parece que está perfecto pero no es lo que elegimos.

A: También partamos de que somos una murga que cuando pasó todo esto del vino y todo no nos gustaba porque nosotros somos una murga que venimos bien del barrio, nosotros somos de Tablada, entonces es como que siempre vimos eso de cuidar a los pibes y siempre fue una murga que cuidó a los pibes y el resto no. Entonces, fue como que fuimos un poco dejada de lado por esa historia de que todo bien, vos en tu murga hacé lo que

quieras, pero si vas a un encuentro donde hay otras o si laburas con pibes fíjate qué hacés. Son cosas que nosotros que vivimos en un barrio y que nos dedicamos al barrio...

MV: Una vez fuimos a ver un espectáculo de una murga y fuimos con la gente de Tablada a verlo y una de las mamás estaba totalmente conmovida porque hablaban de una mujer que era prostituta y esta mujer había trabajado.

A: La tuvimos que parar porque está loca se le iba al humo y es entendible. Todos se reían, era una gilada. Siempre tuvimos esa mirada diferente.

MV: Nosotros tenemos la mirada del lugar de dónde venimos

A: Nosotros cuando hablamos del barrio, sabemos de qué estamos hablando, lo conocemos bien, sabemos del lugar del que venimos y de lo que estamos hablando. Porque hay muchas murgas que hablan de barrio y no saben de lo que están hablando.

M: Y en cuanto a los estilos, ven murgas que son de estilo uruguayo, de estilo porteño y piensan que se gesta algún género rosarino para hacer murga o son murgas particulares como ustedes que tienen su propia impronta, como Bajo Fondo que tenía la suya...

MV: Nosotros venimos de ese lugar, de haber conocido al Flaco Palermo, al *Tótem*, al enano Campos, de haber conocido a Quique Alacid, al *Tábano*. Fueron ellos los que nos dieron un taller con lo que ellos pensaban que era lo que ellos pudieron agarrar de ese lugar y tomarlo. La realidad es que no sé si por comodidad o por seguridad, hay mucho de copia, de imitación.

A: Hay murgas que haciendo un espectáculo propio es medio pelo y hemos visto espectáculos copiados tal cual de murgas porteñas o estilo uruguayo y sale perfecto. Puede ser por una cuestión de seguridad.

M: ¿Consideran que hay otras murgas en la ciudad que tengan estilo propio y que no sean...?

MV: Ellos mismos te lo dicen, más allá de que, ellos mismos te lo dicen. Las murgas que están ahora funcionando te dicen que ellas hacen estilo porteño o uruguayo, no reniegan de eso, nosotros no entramos en discusión con eso. Cada uno le pone su impronta. Ellos mismos lo reconocen, nosotros lo decimos con mucho respeto. Nosotros amamos la murga porteña, vamos a las marchas carnavaleras a La Plata, nos gusta mucho, son maravillosos. Nos pasa algo muy genial porque la murga porteña no nos quiere mucho a la murga rosarina y cuando vamos dicen que ya vinieron y le vamos a copiar, porque son bastante peleadoras las murgas porteñas, de repente ven que hacemos una cosa diferente, entonces ven que nada que ver.

Nosotros tuvimos la suerte de ser becadas, de viajar a Uruguay, de estar con *Araca* y de repente nosotros les decíamos que nosotros nos nutrimos muchísimo, nos encanta *Araca la cana*, nos encanta en general la murga uruguaya, pero esta murga en particular que

protesta desde un lugar. A mí no me importa si vos te viniste a reír pero la cosa es que murga tiene que decir, y *Araca* es una de las que más dice.

Las murgas acá, ellas mismas se rotulan. Nosotros, queda como muy grande decir que la murga que hacemos es de estilo rosarino, la realidad es que somos una murga de Rosario, vivimos en un barrio muy renombrado La Tablada, no podríamos hacer otra cosa. Tenemos muchas influencias, porque tenemos gente del norte, gente paraguaya, gente uruguaya, porteña. Hay influencias de todos y nosotros tratamos de hacer algo que nos sintamos cómodos independientemente de que podamos cambiar. Traemos un cajón peruano y puede venir alguien a darnos una mano, fijémosnos, estudiémoslo porque el carnaval, la fiesta popular, quizás en Perú se vive de esta u otra manera. Y no es tan diferente a la nuestra.

M: Les hago las dos últimas preguntas. Si consideramos que la murga es una expresión del arte popular, les pregunto: ¿Qué es lo que distingue al arte popular?, ¿Qué es lo que hace que el arte sea popular? Y, por otra parte, ya hemos hablado bastante o ha salido bastante lo de la politicidad de la murga, mi pregunta sería: ¿Dónde radica la politicidad de la murga?

MV: Lo popular se da cuando el barrio se adueña de la murga, cuando la gente la empezó a reconocer, sabe que es una murga. Hubo un momento en que no te registraban, éramos un par de locos con un par de bombos haciendo ruido en una esquina, decían: “andá a saber si no son piqueteros”.

A: Decían: “mirá vos lo que hacen. Yo tantas veces los vi pasar con el bombo en la bici todos cargados y mirá vos lo que hacen, qué lindo”.

MV: Sí o cuando para la cana y el vecino sale y dice “no ellos son los de la murga, hace tiempo que vienen, están siempre en la plaza”. Se adueñan, ellos son parte tuya y vos sos parte de ellos. Ahí surge lo popular. Hay mucha gente que te dice: “no, yo no podría hacer, pero me encanta”. Nos preguntan dónde vamos a estar.

Nosotros por ahí un sábado agarramos San Martín, venimos todos vestidos, todos pintados y subimos a los colectivos y les pedimos a los colectiveros si nos dejan subir a hacer canciones. Entonces nos dicen “bueno, fíjense si pasan la gorra”. Y les decimos que no, que no pasamos la gorra que es para que nos lleve para allá y después volver para acá y hacer algo diferente y la gente que va a Villa Diego a Pueblo Nuevo, que nos vea. Generamos esas cosas para que esto sea popular. Matadero Sur es como muy obsesivo y juntar a la gente. Por ahí llueve y no tenemos dónde ensayar y decimos: “bueno, busquemos una casa”. No que sea mi casa porque estoy cómoda o la de Andrea sino que siempre alguien está poniendo su casa y vemos esta canción que sale más o menos, mejorémosla, sumémosle la percusión y ensayemos y estemos. Saber que cuando subís al colectivo y la gente escucha lo que hicimos dice: “ah! mirá”. Lo que pasa es que la mayoría de la gente no

sabe que por ahí nos pasamos tres o cuatro horas ensayando una canción o tres horas ensayando un desfile o una mini coreografía o que todos vayamos para acá y para allá. La gente por ahí eso no lo tiene.

M: ¿Dónde tocan?

MV: Donde más estamos en carnavales o cumpleaños de otras murgas amigas, no son muchas las murgas que habilitan su espacio. Nosotros estamos en nuestro lugar, las veces que queramos. Vamos a los carnavales de la Muni si nos pagan y si nos dejan lugar para cantar sino nos corremos y vamos al carnaval del Pocho, a la del Flaco que por ahí son los que más habilitan y están más relajados con esa parte de ver qué murga hacés, qué murga no hacés. Son más barriales. Hay de todo, la nena que baila danza árabe. Entonces si marcás algo diferentes no es: “uh! Mirá están haciendo tal cosa”.

M: Entonces sobre todo van a esos dos al de *La Grieta* y al de *Ludueña*.

MV: Ellos nos habilitan mucho más. También hay otra murga que se llamaba *Los Rebeldes del Sur*, que no la nombramos pero que ellos también nos habilitaban mucho. Era una murga de todos pibitos. Era una murga muy importante para nosotros porque ellos llegaban en carros porque a veces no tenían para el transporte y para los pibes era re importante venir a ver a *Matadero Sur*, entonces venían en carro.

Siempre fue una murga que tuvo muy buena relación con los más chicos. Para nosotras siempre fue una gran responsabilidad que los pibes se fijaran en *Matadero*. Nosotros veníamos de un barrio muy carenciado, entonces decíamos: “bueno, tenemos esta posibilidad de que el pibe se identifique con nosotros como murga, empecemos a ser responsables con lo que decimos, cómo nos comportamos, cómo encaramos los diferentes lugares”.

M: ¿Y la politicidad de la murga?, ¿por qué la murga es política?

MV: Y porque la política está en todos lados. Nosotros no somos partidarios de nada, *Matadero Sur*, pero la realidad es que sí, que vivimos haciendo política. Hay cosas de algunos que te gustan más, otras menos, hay cosas que tenés que reconocer. La historia está también en que sea desde un lugar que no ofenda pero sí diciendo. Ver que Rosario es más turística pero los barrios siguen sin pavimentarse. La canción pasa por ese lado, está buenísimo que venga un montón de gente a visitarnos pero que garrón que todavía no hayan podido pavimentar, o ver el transporte que lleva la gente al casino, del centro al casino, por ahí pasan por asentamientos que no tienen calles pavimentadas. Entonces siempre estás haciendo política. Si algunos quieren al casino está bueno pero el tema es que ahí nomás al ladito tenés el barrio.

M: ¿Entonces la murga sería política por lo que dice?

MV: Sí, por lo que dice. Se tiene que hacer cargo.

M: ¿Y por la función de identidad que genera, esto que me decías antes de la pertenencia?

MV: Sí, totalmente. Y por la familia también. Para cuando hacemos nuestra fiesta la gente del barrio hace torta frita. No hacemos torta de cumpleaños sino tortas fritas. Entonces pasamos por las casas de la gente y le decimos que le dejamos harina y un poco de grasa para hacer las tortas y por ahí nos dicen que no le dejemos nada que tienen, que las hacen y las llevan. Entonces las ponemos todas en una caja grande y compartimos torta fritas con todos.

El vecino es el que se adueña de eso y comparte.

Una vez nos pusimos a cantar, ni siquiera estábamos ensayando, íbamos por el FONAVI de Grandoli y nos pusimos a cantar que Menem no sé qué y un vecino salió a decir: “no, Menem no sé qué”. Entonces empezamos a entender esos parámetros que a veces no podemos nombrar, todo bien con Menem, todo bien con Néstor, todo bien con Cristina, no lo compartimos. Pero sabemos que hay gente que sí, que lo hace, cierta gente le va mejor que con otra. La cosa es buscarle la vuelta para decirlo desde otro lugar, que le mensaje llegue de otra manera pero desde otro lugar porque estamos muy violentos.

M: ¿Las tienen escritas las letras?

MV: Sí, están archivadas. Nosotras veíamos que va pasando el tiempo y que hay canciones que siguen teniendo vigencia, actualidad.

M: Bueno, muchísimas gracias.

Entrevista N° 15

Entrevistada: Anahí Ledesma (AL)

Entrevistadora: Marilé Di Filippo (M)

M: ¿Cuándo y cómo nace la murga?

AL: *Caídos del Puente* nace de los talleres del *Centro Cultural del Parque Alem* en el 97', traídos por la Municipalidad. En ese momento no había murga de estilo porteño. Nace con una mayoría que fusiona, como era algo muy novedoso, de gente adulta, docentes y los más chicos éramos los hijos, los sobrinos de los más grandes. Los grandes eran los que se encargaban de las letras. En un principio la murga porteña, nosotros con mi papá habíamos participado de la murga anterior que se formó en el *Parque Alem* que la había organizado el Flaco Palermo de *La Grieta*, él hacía con otra estructura de murga, todos disfrazados de distintos colores, con diferentes disfraces: Batman, la mujer maravilla, la rumbera, lo que se te ocurría y la actuación era salir a bailar el día del carnaval a difundir por los barrios, pasos sueltos que se habían ensayado pero sin ninguna coreografía ni estructura específica. Una sola canción que es viejísima que decía: "Dónde quedaron aquellos carnavales, aquellas cosas que el nono nos contó". Era antiquísima, es de una murga porteña pero muy vieja.

M: ¿O sea que estaban en la del Bajo Fondo, ustedes?

AL: No, el Flaco Palermo el año anterior había estado haciendo ese tipo de murga en el *Parque Alem*, particularmente el *Parque Alem* hacía 2 años, antes de *Caídos del Puente* que había empezado a festejar los carnavales con el ritual de quema de Momo, baile...

M: ¿O sea en el 95?

AL: Más o menos. Habría que ver bien en el *Centro Cultural del Parque Alem* en qué momento. Había murgas sueltas, había algunas de estilo uruguayo, pero ninguna de estilo porteño. Nosotros con mi papá estuvimos en la primera murga del *Parque Alem*...

M: ¿Se llamaba así?

AL: No, no tenía nombre. No teníamos colores, tampoco.

Al año siguiente, en noviembre del 97' empiezan los talleres, también nos pusimos a investigar eso con mi papá, que lo traen unas chicas profesoras de educación física de la Municipalidad habían ido a Buenos Aires a tomar unos cursos en recreación y justamente los talleristas en técnicos recreólogos eran murgueros y los trajeron acá a Rosario.

M: ¿Eso era con la gente de *El Tábaro*?

AL: No, era con la gente del Flaco Palermo, en el 96'. Baile improvisado, toques nada muy con estructura, esta canción que la aprendimos que viene de hace un montón. Nada de creación colectiva. Una simple expresión de ir a manifestar la alegría y el baile más o menos suelto que tenía la murga.

En noviembre del 97' vienen estos chicos de murga porteña de Buenos Aires que eran de la murga *Malayunta*, con una estructura totalmente distinta, base de la percusión el bombo con platillos, corazón de la murga, la estructura del desfile, la canción de presentación, la canción de crítica y la canción de retirada, y en el medio pudiéndose atravesar con diferentes personajes. Con el ritual de la matanza que no estaba, con los tres saltos, el ritual de la matanza es el que se hace en círculo y van pasando los murgueros al medio, que tiene la rumba, los tres saltos y después la matanza en sí que eso se transforma en un código de murga que después cuando se encuentran todas las murgas es algo que tienen en común. Eso no lo tenían las otras.

Se hace la primera presentación en el 98', en el carnaval del Parque Alem y queda esa necesidad de seguir. Cae una invitación para el día del trabajador, el 1° de Mayo, no, primero el 24 de marzo que nos invitan a tocar, también después por algo del día del SIDA y ahí nomás se fueron haciendo letras acorde a esas cuestiones.

M: ¿Ahí ya tenían su nombre?

AL: Otra de las cuestiones es que dentro de la estructura que nos plantean estos chicos de *Malayunta*, nos plantean que la murga tiene la estructura de una levita, no la que teníamos antes de que cada uno con lo que quiera, la murga tiene sus colores, tiene su levita, con un frac con dos colas, la galera, los guantes que tiene que ver con una cuestión histórica, con los negros que daban vuelta sus trajes. Esa cuestión histórica no la teníamos tampoco. La murga porteña viene con toda esa historia, con un montón de datos históricos y cuestiones de tradición que no las teníamos.

Para febrero se eligen los colores, violeta y amarillo son los colores que tenía nuestra murga madre, algunas lenguas dicen que es porque estábamos cerca de gigante de Arroyito, pero no, justamente como la murga unifica todo lo que es cuadros de fútbol se decidió que sea violeta y amarillo. La gente futbolera al violeta lo ve azul. Pero bueno, tiene eso, eso que cada murga tiene sus colores tiene que ver con la identificación futbolera que cada club tiene sus colores, cada murga también.

Caídos del Puente, todo por votación, democrático. Uno de los nombres fue "Caídos del Puente", en la votación, otra fue "Sin obediencia debida. Ni olvido ni perdón".

M: ¿Estaban muy cruzados por el tema de los derecho humanos en aquel entonces?

AL: Sí, éramos gente militante incluso que la gran mayoría estaba en el gremio de AMSAFE, otros afectados por la última dictadura. Imagínate en el menemismo, todos con ganas de expresar y la murga como medio de expresión como que canalizaba y justamente la ideología política que tenía la mayoría era unificada, era algo muy particular, era clarito dónde estábamos, para dónde tirábamos, las discusiones iban para el mismo lado digamos.

Y bueno empezaron a salir líderes, gente muy capaz con la cuestión de la organización, de las letras también. La murga siguió, termina el carnaval y siguen saliendo actuaciones y la murga decide seguir ensayando.

Empieza a salir esta cuestión de poder ir haciendo, algo muy característico de la murga nuestra, era que cada canción iba cambiando la letra. Esta rapidez que tenía esta gente, la gente más grande que escupía las letras. Se juntaban y hacían letras como nada. Incluso salía a cumpleaños, casamientos y se hacía, se pedía la características y los datos, ya teníamos una base y se hacía.

Eso era algo que nos enseñaron también los profesores de Buenos Aires. Ellos nos tiraron una base de una letra que era la de "Vení Raquel" y nosotros le cambiábamos la letra.

Ellos nos tiraron una punta cuando teníamos el nombre de la murga y los colores y empezamos a hacer la canción de presentación. Esta cuestión marcaba una diferencia: tomar base de otras letras para poder modificarla y decir lo que uno quiere. Cómo es la murga, que sentimos, quienes somos, de dónde somos, después se fue más a lo poético, también la crítica. Y se fue avanzando un montón.

Quizás algo característico también que no vi en otras murgas que se hiciera en cada actuación y cada cumpleaños una letra diferente. Te puedo mostrar todo el cancionero que tengo y fue una cosa impresionante.

Ahora ya llegamos, en esta segunda generación, tenemos menos. Hacemos una por año porque también implica un trabajo estético que no lo teníamos antes. Después fue la cuestión el hilo conductor, elegíamos un hilo conductor que atravesaba las actuaciones, fueron siendo más profundas, fueron más extensas, con más trabajo.

Un año, por ejemplo, se eligió un barco. ¿Quién sube al barco? Entonces todo el tema, un estilo de Arca de Noé, si sube los políticos o no, si sube o no la Iglesia, era así todo, todas canciones de quien sube y quién lo comandaba a ese barco.

Otro año fue el circo de la globalización, entonces, los sponsors, Quilmes, no sé, toda la cuestión del FMI estaba latente. Tenía personajes.

Otra cuestión muy importante es que el primer año de *Caídos del Puente*, en el 99', tenemos el encuentro, los papás nos invitan a hacer el primer encuentro de murgas con las murgas que formaron allá. Que en ese entonces eran *Arrebata lágrimas*, *Matadores de tristeza*, que ahora ya no están más. Ellos han hecho murgas por todo el país, en Mendoza, por ejemplo.

Esos encuentros marcaron mucho porque en el 99' hacemos el primer encuentro allá, nos vamos allá nos atienden re bien, nos hospedan, esta cuestión del intercambio murguero que nos deja a todos los cocos volados. Éramos chicos, yo apenas tendría 15 años. Los más chicos quedamos fascinados con el baile. Nosotros apenas si teníamos pasitos así y ahí después empezamos los adolescentes querer separarnos de los más grandes, querer hacer cosas más complejas que a los grandes no les daba el cuerpo. Y además éramos poquitos,

era mucha cantidad de grandes. Eso nos obligó también la energía organizativa que había era muy operativa. También en noviembre del 99', a principios de año fuimos a Buenos Aires y en noviembre ya estábamos haciendo el Primer Encuentro de Murgas acá, con murgas de allá y de acá. Se vio patente que era la primera vez que se veía acá murga porteña. Y nosotros éramos los primeros en ese sentido. Porque estaba *El Tábano* con su estilo de murga uruguaya, estaba el Flaco Palermo que tenía su onda teatral, *Los Bichicome* que también hacían una onda uruguaya mezclada. Al año siguiente...

M: ¿Te acordás de otra murga que estuviera a fines de los 90'?

AL: No me acuerdo si ya habíamos arrancado con *Caravana del Oeste*. Nosotros, algunas maestras, habían formado con otros más, en una escuela *caravana del Oeste* que de ahí se dividen y se forma *Somos lo que somos*. De nosotros, año se divide un gran grupo que son cinco o seis que forman *Okupando Levitas*.

Emilio se va y hace *Los Trapos*, él ya venía de una murga de Rufino.

Nosotros también estuvimos siempre en el nacimiento de las murgas apoyando. Dos de *Okupando Levitas*, se van y forman *Porquerías*, los primeros bombos que tuvieron ellos fueron nuestros. Después *Nacidos por cesárea*, también son *Caídos* que propulsaron esa murga. Después están *Los Chapitas*... Están los *Inundados de Arroyito* que esos son los únicos que no están en la línea nuestra. *Inundados* tiene su propia historia, se fue mamando de los encuentros, cuando ellos nacieron nosotros ya estábamos haciendo encuentro de murgas.

En el 99' fue ese Primer Encuentro de Murgas, no me acuerdo si fue el primero regional. El primer fue de Rosario y después se intenta hacer esto de que sea regional, al año siguiente. Se da esto de que no hay encuentro en Santa Fe. Si entrás en el Facebook, fijate que dice Segundo Encuentro de Murgas. En el segundo año, los dos los hacemos acá en el Parque España y los carnavales los empezamos a hacer en el *Parque Alem* y después como había una diferencia con las comparsas, como que a las murgas nos fueron relegando, le daban el escenario a las comparsas. En el *Parque Alem* se nos fueron cerrando las puertas como que siempre había un pero, supuestamente hay inscripción. Y como otra característica de *Caídos* fue juntar gente de todas partes de Rosario, la cuestión fue buscar otro punto más en el medio y caímos en el Parque España, donde estaba *La Pérgola*. Y ahí empezamos a hacer los encuentros de murgas. El primer año serían 6 o 7 murgas de acá de Rosario, el segundo año vinieron 2 de Buenos Aires, el segundo fueron 10, el tercero fueron 15, el cuarto fueron 18, que hicimos una bestialidad, lo hicimos todo descentralizado, vinieron 6 o 7 murgas de Buenos Aires, nos repartimos y fue en Capitán Bermúdez, en zona oeste, e hicimos que cada murga se pudiera repartir eso que no se conocía que lo llevaran a los barrios pero bueno fue muy desgastante ese encuentro para nosotros, el cuarto, estábamos todos separados, fue mucho trabajo, las murgas no estaban preparadas para recibir,

nosotros éramos muy exigentes con nosotros mismos y con los otros y no estaba todavía. La evaluación fue que estábamos haciendo cosas para las que no estábamos preparados. Además nos llovió, lo tuvimos que hacer en el Centro de la Juventud, afuera, en ese momento habían venido gente de La Plata de *Tocando Fondo*, de *Quiedamos*, de Ituzaingo, de Buenos Aires, *Los arrebató lágrimas*, *Los matadores de tristezas*, más todos los que acá. Ya estaba *Somos*, *La caravana del oeste*...

M: ¿Y eso en qué año fue?

AL: El último fue el del 2001, fue el del circo de la globalización, ese fue el espectáculo. Después están las letras si querés, para marcar el momento histórico. Ese año fue muy duro. Después post-encuentro. Ese año fue el último que pudimos hacer encuentro. Después esa generación no pudo hacer más encuentros.

M: ¿En qué mes del 2001?

AL: Siempre en noviembre. Y nosotros con esta generación hace 3... hablando de generación, tenemos la generación de la primera década, los primeros 5 años mucha gente grande, los otros 5 años un poco más jóvenes pero siempre manteniendo la línea del hilo conductor, lo teatral, mucha letra y no tanto baile. Escenografía, pero bien lo teatral. Y después la segunda década, ahí arrancamos con jóvenes muy chicos, quedamos 5 de los viejos, y fue más desde lo corporal y después de 3 o 4 años, la crítica siempre estuvo, nunca faltó, con lo que llevó un tiempo poder desprenderme yo, hace 3 años que yo dejo mi liderazgo, que me corrí y la murga va sola. Eran chicos muy adolescentes, muy pequeños, nosotros habíamos dado taller, uno que dimos fue *La Cirga*, con una agrupación circo-murguera, 4 docentes del galpón 17 con 4 de *Caídos del Puente*, en el barrio La Lata, formamos *La Cirga* con un proyecto del SPV que había armado la Municipalidad, en la época que hicieron la relocalización de *La Lata*. Los chicos fue una marca bastante grande. Después los que nutrieron el carnaval... Llegamos ponele 5 al carnaval, como sea llegamos a los carnavales. En ese momento se nos incorporaron esos niñitos que ya eran más adolescentes, tenían 15 o 16 y bueno se sumaron.

M: ¿Eso en qué año fue?

AL: 2008.

M: ¿2008 entonces es el corte entre una generación y la otra?

AL: Claro, incluso hasta el 2008, desde un principio el momento de fundación de *Caídos del Puente*, se había caracterizado en un primer momento, la primera actuación el 28 de febrero de 1998, con esta generación, que era yo en realidad la que transmitía esta historia y decía que la murga empieza desde que empieza a ensayar, más por la significación histórica. Con este grupo hace 3 años que pudimos organizar una fiesta, después vino el carnaval y reflatando esta fecha del 17 de noviembre de 1997, pudimos resignificar esa fecha, entonces tenemos nuestras 2 fechas significativas, nuestro nacimiento y nuestro cumpleaños

actuación que es nuestro carnaval. ¿Cuántos carnavales tenemos? Tenemos 15 encima y ahora el 17 de noviembre cumplimos 16 años de murga.

M: ¿En febrero serán 16 carnavales?

AL: Claro, en febrero todos los años hacemos nuestro carnaval. El grupo tiene sus momentos de declive. Costaba organizar los carnavales, así que un par de años no los podíamos organizar y participábamos de los carnavales que organizaba la Municipalidad, y bueno pudimos después de las crisis idas y venidas, gente que se fue, los líderes que se fueron. Fue un aprendizaje cuando se fue esta gente que sabía hacer muchas letras. Pasamos a un momento que se fueron y tuvimos que aprender, el grupo que quedó, que a la vez se fue renovando, fue pasando mucha gente. Yo más o menos marco 3 momentos para mí que quedaron en el registro como característicos. El último van bajando las edades pero siempre con un nivel de chicos con estudios universitarios. No es casual que después los más chicos son la mayoría adolescentes, tenemos algunos estudiantes, todos los que están son de afuera, la mayoría con nivel secundario, los adolescentes por eso costaba mucho más la cuestión de las críticas.

Y bueno a la vez la energía llevó a una producción corporal estética totalmente distinta. Nosotros no nos preocupábamos tanto por los trajes, en cambio, esta generación son muy apasionados por los trajes, por la cuestión coreográfica, a partir de este año pudimos optimizar nuestros recursos. Tenemos muchos más músicos que empezaron a trabajar más el escenario, tienen tiempo para juntarse y hacer ensayos de voces, arreglos, hay bajo, se compraron los saxos, trombón. O sea se hace un espectáculo muy bello estéticamente muy cuidado. Y en eso lo que queda siempre para lo último es la crítica. Para la crítica como que nos queda poco tiempo para, es a lo que le dedicamos menos tiempo, no se quiere meter tanto teatro, se ha optado porque las críticas no sean tan extensas, ese es el criterio, sino poder disparar lo que la murga dice, lo que tiene que decir pero que pueda mantener algo entretenido. También la cuestión explosiva, tiene que ser todo llamativo. Ensayan mucho, le han agregado día de ensayo cosa que antes era imposible. Se juntan los de percusión. Nosotros estamos ahora ensayando 2 veces por semana más los que se juntan a hacer percusión específicamente y un día de reunión organizativa, los viernes. Los domingos es nuestro ensayo central que estamos todos seguros. Los viernes es organizativo que tiene que ver con los viajes, con los roles con las cosas para las que hay que hacer fondos, cosas que no llegamos porque se va complejizando la tarea, a medida que uno va profundizando. Dentro de eso, los que van a las reuniones son gente que tiene disponible horarios. Ahora que van creciendo hay más que están estudiando, otros que están trabajando. Tenemos una mixtura.

M: Entonces, ¿la composición cómo es? ¿Hay niños, estudiantes, jóvenes trabajadores?

AL: Jóvenes trabajadores y los trabajadores la mayoría de un nivel secundario, gente que está estudiando carreras universitarias, algunos que las terminaron, los demás en curso. Gente muy joven que en su momento a diferencia de la primera que era más grandes, todos militando de un mismo lado. Ahora el contexto político es también más complejo, se hacen más complejos los debates en relación a qué criticar, como que en su momento era más fácil, ahora es tan compleja la situación política, como que si estás de un lado no críticas a unos y sí a otros y bueno la murga toma por suerte esa posición, no tenemos ninguna bandera política, no somos partidarios de nada, criticamos todo lo que nos parece a nosotros que está mal. Por eso no participamos de lugares, las invitaciones de dónde llegan las discutimos y decimos democráticamente si vamos o no vamos.

M: ¿Cuál es más o menos el criterio más general para decidir?

AL: Por ejemplo, nosotros tenemos lugares donde se hacen trabajos comunitarios, vecinales, clubes que no son partidarios, luchas, manifestaciones que nos han llamado, mientras no tengan ninguna bandera de ningún partido político nosotros vamos hasta ad honorem. Incluso valorando más donde se hace trabajo social. Después tenemos la otra parte que son las actuaciones pagas que con eso sustentamos un fondo común para los parches, los viajes, los encuentros.

M: ¿Y dónde les pagan?

AL: En cumpleaños de 15, casamientos, a veces algún que otro boliche que sale, que son los que más o menos.

M: ¿Los carnavales de la Municipalidad pagan también?

AL: Sí, hace 2 años, eso también fue todo un proceso porque la Municipalidad a las murgas nunca les da el escenario. Una de las razones por las que nos corrimos del *Parque Alem* fue esa porque le daban el escenario a las comparsas y a las murgas no. Fue la primera disputa de aquellos años, nos unimos en “El Murgariaz” en el 99’. En el 99’ más o menos se forma la unión de murgas donde nosotros empezamos a decir y a debatir estas cuestiones de los carnavales, las leyes. Se llamaba “El Murgariaz. Con el corso a contramano”, era cuestión de hacer el corso no como lo plantea el Estado sino que sea un lugar de participación real de todos. Yo no tengo mucho registro porque era re chica, estaba en una nube de pedo. Estaba en el baile nada más. Aportando, recién fue mi primera incursión en la política porque en la escuela no se hablaba nada, para mí fue una apertura total de cerebro la murga. Nosotros de chiquitas ya escuchábamos las cuestiones de HIJOS, del golpe de Estado, cuestiones que no se hablaban. Así que imagínate que para los adolescentes fue un proceso de politización y lo sigue siendo. Los adolescentes que llegan acá no tienen otros espacios donde se pongan a discutir, si bien la murga al principio sigue siendo un espacio de expresión, de manifestación, empiezan a escuchar al otro a aprender a tolerar las diferencias, a que hay otras posiciones, se empieza a hablar de las cosas que pasan en el

país, en la ciudad, se desnaturalizan cosas y en lo cotidiano no hay espacios donde se pueda desarrollar la creatividad. Después hay chicos que terminan la secundaria y que no siguen ninguna cuestión universitaria y se termina ahí. A mí me marcó tanto desde mi profesión, desde docente como profesora de educación física, la murga me marcó lo corporal desde otro lado, no desde la cuestión del entrenamiento, lo expresivo que no se trabaja, que no se considera contenido y no se prioriza en las escuelas. La cuestión integral también del cuerpo porque vos acá tenés todos los lenguajes que van atravesando, tenés desde el baile, la música, la plástica, el maquillaje, el vestuario, la literatura, la política, un laburo integral.

M: ¿Y cómo fue el proceso con los carnavales de la Municipalidad?

AL: Nosotros habíamos hecho, me acuerdo “El Murgaríazo” que era el corso a contramano. Tendríamos que pedirle a ver si alguna de las viejas murgueras que han participado, era esto de poder plantear otra forma distinta. Después fue otro momento que nosotros también nos juntábamos para los carnavales y queríamos plantearle condiciones a la Municipalidad,, decirle bueno, a nosotros nos pagan pero nos pagaban hasta una determinada cantidad, nos ponían en el mismo balance que las comparsas, a las comparsas siempre le dieron plata, le pusieron los colectivos siempre. Siempre hubo mucha mayor predisposición que para las murgas. Ese era el planteo original pero después se disolvía.

Hará unos 3 o 4 años intentamos formar el grupo de *Murgas Rosarigasinas* que bueno tuvo el objetivo en vez de juntarnos por los carnavales de la Municipalidad, fue encontrarnos para auto-capacitarnos y empezar a discutir otras cuestiones.

M: ¿Y esa experiencia cómo se llamó?

AL: *Murgas Rosarigasinas*. Antes de eso empezamos a juntarnos con *Okupando Levitas* y otras y con la Municipalidad se llegó a generar un encuentro de murgas acá que pagaron los colectivos de murgas de Buenos Aires y pudimos hacer ese encuentro.

M: ¿Y eso para qué año?

AL: Fue el año anterior a que empezaran los carnavales esos en Oroño. Me parece que eran los carnavales de fin de siglo, 2000 o 2001, no fue pasando esos años. No me acuerdo. Fue al año anterior a eso de Oroño y después fue eso de los carnavales de Oroño que nosotros dijimos no, porque eran los carnavales al estilo con el escenario para las comparsas otras vez, al escenario iban los grupos de cumbia, y nosotros un escenario aparte. Marcamos un corte y dijimos que no, si a las murgas las dejan a parte no, otras participaron pero nosotros no. Ahí marcamos una diferencia. Y bueno después empezó el declive de la murga, nos empezamos a meter más para adentro, fuimos cambiando de lugar, los grupos de murgas no se vieron mucho más.

Y después de la segunda década volvimos con estos encuentros de murgas. Que ahí formamos *Rosarigasinas* y empezamos a pasar una grilla de carnavales para no pisarnos,

los carnavales que organizábamos nosotros, los que podían participaban de los carnavales de la Muni para poder tener un dinero que servía. Y nosotros los años que le pudimos decir que no, no participamos y nos centramos en pedir que nos garanticen el escenario, el sonido. Peleando también porque el sonido y el escenario que nos dan 4 horas, no por 6, tenemos murgas de Buenos Aires y es todo ad honorem, la preparación, es hospedaje de la gente, darle de comer y todo lo que lleva. Para mí lo fundamental es que la murga fue marcando, *Caídos*, al principio como única murga de estilo porteño, y a partir de esos encuentros que fue generando incluso estaba una murga que se llamaba *Metele que son pasteles*, en un encuentro no tenía crítica y al encuentro siguiente ya tenía toda la estructura, personaje, crítica, retirada, eso fue fundamental.

M: ¿Y de los otros carnavales, de las otras fiestas tipo los carnavales de Ludueña o los de La Grieta, participan?

AL: Sí, en todas estamos. Estamos siempre con los chicos de *Los Trapos*. Es más, tenemos un “trapo” que está participando que se nos pasó para la murga.

M: ¿Quién es?

AL: Carlitos, el que está allá. Que está tocando allá. Sigue estando en los dos lados.

M: ¿El 2001 les marcó en algo como murga?, ¿participaban de las asambleas, de las marchas del 2001?

AL: De los 24 de marzo es algo que nunca faltamos, todos los años como murgas al final de todo, nos hemos organizado de diferentes formas a lo largo de estos 16 años pero nunca faltamos.

Después estuvimos en varias marchas por lo de López. En asambleas no recuerdo.

M: ¿Y en protestas propias del 2001?

AL: No recuerdo tanto, era muy gracioso, en ese momento las que tenían más participación desde AMSAFE calculo que por ese lado puede ser.

M: ¿Marchas de HIJOS?

AL: Sí, en las del 24. Puntualmente, si te digo te miento, tendríamos que recurrir a alguna murguera vieja pero bueno en las críticas fue fundamental. Me acuerdo que estábamos cantando una crítica que decía algo de los presidentes y terminamos de cantar la crítica y nos habían cambiado los presidentes. Hacía 5 minutos teníamos que estar cambiando la letra. Eso fue fatal.

M: ¿Piquetes, acampes, tomas?

AL: Hemos apoyado a la gente de La Toma. En esta segunda etapa piquetes no.

M: No, me refiero a la primera etapa.

AL: No recuerdo. Yo en ese momento estaba con el profesorado y estaba más retraída. Estaba participado en la ayuda de la organización pero los liderazgos eran más de otro grupo. Tendríamos que preguntarles a los más viejos.

M: A fines de la década del 90' y principios del 2000 ubico una efervescencia de los carnavales.

AL: Sí, es lo que yo te digo que antes de nosotros hacía 2 años, yo había participado, nosotros en noviembre del 97' participamos de los talleres, en los carnavales del 97' hicimos esta murga con el Flaco Palermo y hacía 2 años anteriores que recién se empezaban a festejar los carnavales. Ahí, por eso no es casual que también en la murga en el 97, cuando se convoca, cómo llegó tanta gente de tantos lados mezclada. Estaban buscando otras herramientas para laburar ese resurgimiento.

M: ¿Y esos carnavales del *Parque Alem* del 95' quién los organizó?

AL: La Municipalidad. Pero el *Parque Alem* tiene una estructura particular. Es una especie de centro cultural que tiene la Muni pero tiene también una cuestión medio autónoma.

M: ¿Y a nivel de los barrios? Yo el primero que localizo es el de *La Grieta*.

AL: Sí, es el más viejo y autogestivo. Ese es otro espacio del que nosotros no dejamos de participar nunca. Salvo casos en que se nos han superpuesto otras actuaciones o viajes. Con Pocho también participamos todos los años, nunca dejamos de participar.

M: ¿Más allá de *La Grieta* recordás que en aquella época hubiera otros carnavales?

AL: No, no recuerdo. Había como grupos pequeños de murgas, mi viejo había empezado a ir a murgas, le tenés que preguntar a las chicas del oeste que hicieron la murga ahí.

Silvia Moya y Nora Schujman, son docentes están trabajando en la *Escuela Móvil* y están haciendo videos del carnaval. El año pasado fue muy emotivo porque nos juntaron a todos, los viejos, los nuevos. La escuela móvil es un proyecto de la Municipalidad que trabajan con distintos espacios tratando de que esos espacios tengan otros recorridos educativos desde lo artístico y tomaron el año pasado el carnaval.

Eso lo que están haciendo por año, este año lo hacen de vuelta, hacen una posta y difunden la murga, muestran eso, hacen taller de baile, de percusión, de maquillaje para las escuelas. Lo hacen en un lugar específico e invitan a un montón de grupos. Ellas dos son ex *Caídas del Puente*, son letristas, de esas que se cargaban la murga al hombro. Sería interesante a ver qué podés recuperar de ellas, tengo los teléfonos.

M: ¿Vos crees que hay un estilo rosarino, tanto en las uruguayas como en las porteñas?

AL: Sí, incluso hasta dentro del mismo Rosario hay algunas que están más porteñizadas *Caídas del Puente* es, como lo que yo vi más distinto de lo porteño es lo teatral y el baile, no sabría decir cómo definirlo. Tiene otro estilo, habría que ponerse a analizarlo desde lo biomecánico. Son parecidos pero hay un estilo particular, como que nosotros si hay algo por lo que nos caracterizamos es que cada uno tiene su estilo. Yo te enseño esto pero vos después lo hacés a tu manera.

Después cada murga como que tiene su forma particular de bailar. Los porteños hacen el pulso más marcado pero eso es lo que me parece. Es bastante difícil. Habría que ver que el baile es de un pulso marcado pero más libre, no tan estructurado, más suelto, como que el porteño va de una sola forma. *Okupando* es la que tiene el estilo porteño más marcado, los demás como que cada uno toma su estilo en el baile. Eso creo que es un estilo rosarino.

Después la percusión, nosotros con la cuestión del baile como la conjugación de la música, la mezcla de los instrumentos, va cambiando mucho. Así que no podría decir que es o no rosarino.

M: ¿Tuvieron un estilo más tanguero al principio?

AL: Sí, totalmente. Al principio, en el 99' lo corporal, marcó mucho los encuentros con las murgas de Buenos Aires y la cuestión física de para qué daba el cuerpo fue haciendo como otro nivel de exigencia corporal, de destreza física incluso, fue mucho. Y *Caídos del Puente*, fue la madre principal de la mayoría de las murgas porteñas.

M: Si pensamos que la murga es una expresión muy importante del arte popular, al menos acá en Rosario, ¿cómo describirías el arte popular?

AL: Para mí la murga principalmente es una escuela de vida, es un grupo, es lo que más te marca, una escuela de vida en grupo porque no hay otro espacio que te permita la riqueza de crecimiento a nivel humano ni las experiencias que se suceden en grupo para hacer una creación colectiva a nivel artístico con la intención de poder regalarlo al público sin fines de lucro. Rescatando que no hay lugares que se mantengan abiertos, el ensayo abierto, el espacio que puede ingresar cualquiera durante todo el año. Esa cuestión es distinta a la que marca los ingresos de las comparsas, sin distinción política, que unifica cuadros, ideologías, grupos de música, de todo. Es algo que es muy y aparte que desnaturaliza lo cotidiano, esto de decir cosas que te abren la cabeza en todos sentidos, tanto a nivel corporal por la posibilidad de poder cambiarse, disfrazarse a otra cosa como a poder bailar distintos porque es un baile muy suelto, muy libre que si bien tiene coreografía se sale de lo convencional porque tiene otro tipo de libertad.

M: ¿Eso sería político?

AL: Tal cual, no sólo la letra sino también lo corporal. A mí me marca fundamentalmente una crítica profunda de lo corporal de decir bueno, en mi carrera de educación física, yo termino enojadísima. El único contenido que se baja del Ministerio para laburar a nivel educativo es en énfasis en lo deportivo como único laburo con el adolescente. Y lo grupal, lo expresivo, ¿dónde está? Por eso yo termino mi carrera peleándome a partir de la murga, la murga muestra otra forma de tratar el cuerpo, de maquillarlo, de disfrazarte artísticamente, incluso de no ponerte plumas, incluso de estar más lindo, más gordo, vos podés bailar igual, no te sale ese paso, lo hacés de otra forma. Cada uno tiene su estilo, esto de romper las reglas. Vos escuchás un bombo y te ponés a bailar y eso libera. Las transformaciones que han

surgido en la murga, gente que ha venido re tímida, callada, la murga te empieza a soltar. Gente que empezó en la murga y después terminó en el teatro haciendo o siendo profesora de teatro, de candombe, expresión corporal. A mí me marcó también. Yo creo que esa posibilidad que te da de apertura es súper política, crítica, sobre todo.

M: ¿Por esto que decís que se estaría corriendo del cuerpo mirado estéticamente, del lugar de lo grupal como competencia?

AL: Eso es fundamental, las agrupaciones como las comparsas en el carnaval tienen eso. Incluso la cuestión de las cantidades, que vos tenés que hacer así, los jurados. Eso es algo que nosotros marcamos con respecto al carnaval como murga. La cuestión de decir “nosotros estamos todo el año abriendo un espacio que lo mantenemos culturalmente abierto a todo el mundo y nos venís a considerar cantidad de integrantes por el laburo que hacemos todo el año, nos venís a evaluar los vestuarios cómo los tenemos, no nos dan un mango para mantenerlos, nada y nos venís a evaluar en la misma, con otra estética que no tiene nada que ver la estética y la intencionalidad de la murga con la de la comparsa. La comparsa brasileira es mostrar los cuerpos, la estética, nada que ver.

Compiten, se profesionalizan y ahora últimamente a partir del 2001 las comparsas están muy marcadas desde los punteros políticos. No ingresa cualquiera a las comparsas, en cambio, en la murga sí. Hay muchas, acá en Rosario, que están en esa, hay otras que no, que son bien de barrio. Pero hay algunas que siguen respondiendo a los viejos punteros que ahora se han transformado en otra cosa pero lo siguen siendo de alguna cosa.

M: ¿Y lo de la Escuela de carnaval?

AL: Hace mucho tiempo estuvo, duró un año eso nada más. No pasó más nada, estaba directamente orientada a comparsas, nada de murgas, otra vez lo mismo. Entonces, esto de las plumas, de mostrar el cuerpo estético, lindo, bello, no digás anda, que pase, que muestre, que la gente se quede embobada, que tire espuma y nada más. Puro consumo. La murga crítica por eso es más difícil, no es casual que no nos den el escenario. Así que...

M: ¿En Agrupacarros ustedes estuvieron?

AL: Sí, también estuvimos, pero por cuestiones que, es muy complejo ya de por sí unificar las murgas, una murga en sí ya es un quilombo, es muy complejo por todo el tiempo que lleva, y sumarse, hace poquito que hay muchas más murgas uruguayas, son más grandes, tienen otra onda totalmente distinta, y diferencias que hubo en el medio. Las porteñas también, porque somos muchos más, también con otra estética, hemos llegado a hacer los corsos, organizándolas de diferentes formas. Hemos hecho los corsos y no los hemos podido terminar por diferencias con *Agrupacarros* volvimos a retomar las *Rosarigasinas*, por diferentes momentos de encuentro.

M: ¿Después las uruguayas formaron Colectivo de Murgas 35/9?

AL: Claro, nosotros también, esa cuestión como que ellos hacen su movida, nosotros invitamos, somos más abiertos pero ellos son como bastante cerrados en esas cuestiones. No se los ve tanto durante todo el año, también un poco más descontrolado. Si bien *Agrupacarros* estuvo bueno porque se dieron algunos puntos interesantes, que no se pudieron avanzar. Igual con *Murgas Rosarigasinas*, que se volvió a retomar, hicimos un día del niño, es muy difícil coordinar.

M: ¿Pero siguen ahora con lo de *Murgas Rosarigasinas*?

AL: Sí, se hizo el Pre-Suardi acá en Rosario, nosotros estamos participando como murga y también como movimiento rosarino del Movimiento Nacional de Murgas que se hace todos los años, en Suardi, se encuentran fácil 7.000 murgueros de todo el país, y bueno ahí se arma el debate sobre cuestiones como la Ley del feriado del carnaval. Y también hay muchos murgueros que van a hacer un descontrol caravanero mucha cantidad de murgas, de mostrarse, imagínate que son 3 días de murga hasta las 6 o 7 de la mañana, empiezan hasta las 6 o 7 de tarde. Se encuentran murgas de todo el país y entre ellos algunos que pueden participar, es como un Bariloche murguero.

Los que se juntan a debatir se juntan varias veces al año por eso se hacen los Pre-Suardi para organizar eso, antes era una cosa de los chicos más de Santa Fe y ahora es una cosa bastante más importante. Incluso los chicos de Buenos Aires también está el Movimiento Independiente de murgas aparte de los cursos del gobierno de la ciudad.

Entonces, bueno, hicimos lo del Día del Niño y lo del Pre-Suardi y así todo es muy difícil a nivel organizativo con otras murgas, sería otra cuestión a analizar.

Hace un par de años terminé Psicología Social por lo de la murga.

M: ¿Y ahora cuántas murgas porteñas habrá?

AL: Estamos nosotros, *Okupando*, de viejos viene *Caídos*, *Somos*, que es la que se desprendió de *Caravana del Oeste*, *Okupando* que es la que se nos va de nosotros, *Inundados*, *Nacidos por cesárea*, viene de nosotros también, *Vamos Che*, que son nuestros ahijados, no la formamos pero los apadrinamos, nos bautizaron así, *Los Trapos*, *Bajo Fondo*, pero ya no está más, *Matadero Sur*, *Los Chapitas*, y ahora hay una nueva, *El agite del oeste*, que es nuevo, nuevo. Es una chica que se va de *Okupando* y hace esa murga de niños. Y ahora yo estoy arrancando otra en Cristalería, también con la Muni.

M: ¿Cómo se llama?

AL: Todavía no tiene nombre, cerca de Cristalería. Esas son las más bases.

M: ¿Cómo ves la murga ahora en términos en todo este nuevo conflicto en los barrios?, ¿la murga está pudiendo hacer algo con eso? En los barrios periféricos de la ciudad me refiero.

AL: En los más periféricos depende de los recursos y el contexto social. Yo estoy trabajando en zona norte ahora. Tenés algunos barrios en los que no ha llegado el narcotráfico en

extremo y en otros que sí. Y es súper difícil sacarlos a los jóvenes de ahí, con un programa, con una murga, hay jóvenes que desde muy chicos están muy atravesados y no alcanza con las estrategias que se plantean que son programas, capacitaciones en oficio, los niveles de complejidad son muy alto. A esos chicos no los podés enganchar en nada. Hay algunos en zona norte que no pueden sostener ni los grupos. Así hay en mucho lados, los que cruzan en Barrio Toba dicen que es mucho como cambió desde que llegaron los narcos adentro, con la cuestión de la policía también. Eso hace imposible el laburo. El laburo de hormiga que hacen también los chicos de *Los Trapos*, terminás laburando, conteniendo a los jóvenes que tienen una contención familiar, los que no la tienen es muy difícil y los que están metidos en circuitos delictivos, de comercialización sobre todo es que te chocás contra algo imposible. No hay ningún programa ni instituciones que estén preparadas para poder trabajar con jóvenes que estén en esa situación. Hay centros de día que sirven como un mientras pero es tan compleja la situación, sobre todo los que están en la comercialización. Ahí entra la violencia de los pibes que desaparecen de la nada porque quedaron marcados por alguien o la cuestión de las bandas que es algo muy complejo y muy difícil.

La murga puede en tanto con los jóvenes que están con ciertos recursos, los que están metidos en el circuito delictivo no llegan o no los podés sostener. Nos ha pasado casos en que les interesa, les gusta, pero la atención no la pueden sostener, no pueden mantener el proceso. A mi me está pasando con uno de los jóvenes de que a pesar de que lo vamos a buscar no lo logramos y por momentos aparece y labura espectacular, se mete y parece que va a salir y en momentos desapareció de vuelta. ¿Y vos cómo hacés como murga?, se te escapa. Yo con mi función de educadora, laburo en esa cuestión del seguimiento, pero la murga en sí más que poder llamar es muy complejo.

M: Bueno, muchísimas gracias.